KENNETH

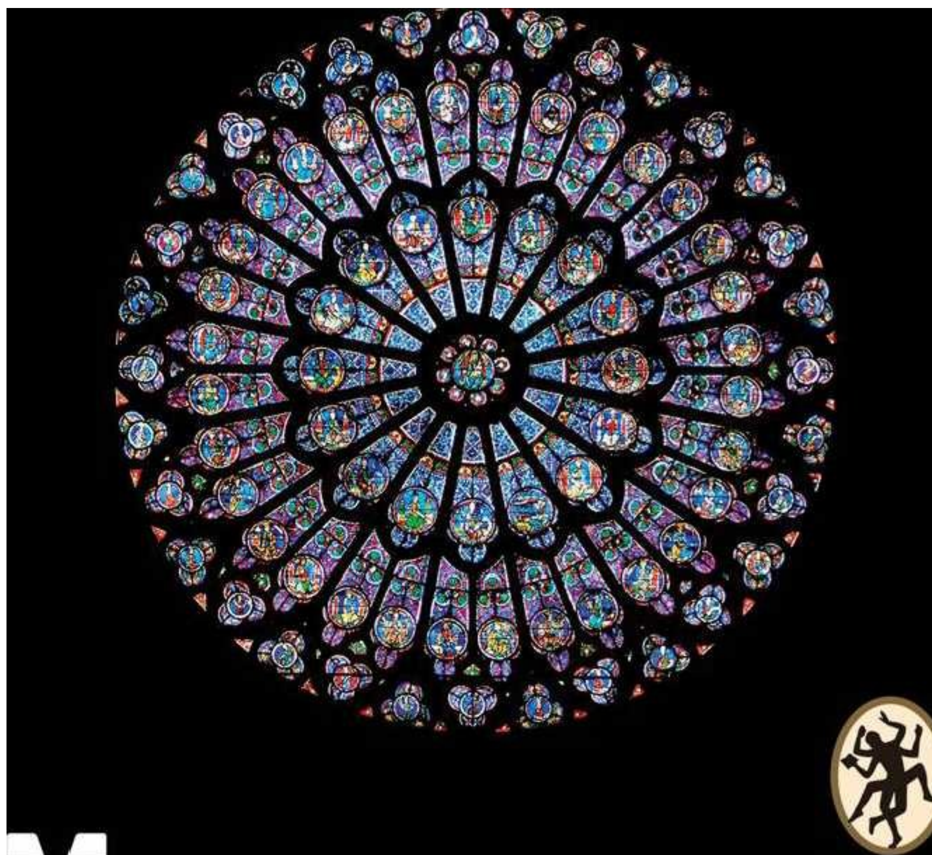
CLAR

„*Civilizaţia* ne-a arătat
că există ceva în artă şi
în arhitectură despre care merită să vorbim
şi să polemizăm."

MARY BEARD

Civilizaţia

Traducere de
Bertha Savu





Anan MENTOR si

COLECŢIE COORDONATA DE BO G DA N-A L EX A N D R U STANESCU



Anansi
MENTOR

KENNETH
CLARK

Civilizaţia

O perspectivă personală

Traducere din limba engleză şi note de
Bertha Savu

PANDORA

Cuvânt-înainte

Această carte este alcătuită din scenariile unei serii de emisiuni pentru televiziune, difuzate în primăvara anului 1969. A scrie pentru televiziune este fundamental diferit de a scrie o carte, nu doar în ceea ce priveşte stilul şi prezentarea, ci prin întreaga abordare a subiectului. Oamenii care iau loc seara în faţa televizorului se aşteaptă să fie distraţi. Dacă se plictisesc, schimbă programul. Sunt distraţi în egală măsură de ce văd şi ce aud. Atenţia lor trebuie întreţinută printr-o serie de imagini atent construită şi, de multe ori, şirul de imagini dictează şirul ideilor. Alegerea imaginilor este în sine determinată de anumite împrejurări materiale. Unele locuri sunt inaccesibile, altele sunt prea zgomotoase pentru înregistrarea sunetului, unele clădiri sfidează camera de filmat. Toate acestea trebuie să fie luate în considerare de scenarist încă de la început, modelându-i sau dirijându-i argumentaţia. Dar şi mai important este că orice temă care urmează să fie prezentată în mai puţin de o oră trebuie simplificată. Doar câteva clădiri sau opere de artă remarcabile pot fi invocate, doar câţiva oameni importanţi pot fi numiţi, iar ce se spune despre ei trebuie, de obicei, să fie spus renunţând la orice detaliu. Generalizările sunt inevitabile şi, pentru a nu plictisi spectatorii, trebuie să fie un pic curajoase. Nu e nimic nou în asta. Aşa vorbim şi când ne relaxăm acasă, povestind una sau alta după ce luăm cina. Televiziunea trebuie să păstreze expresivitatea cuvântului rostit, cu ritmurile vorbirii fireşti şi chiar cu unele dintre improvizaţiile stângace care împiedică conversaţia să devină pompoasă.

Trecând din nou prin scenarii şi comparându-le în minte cu emisiunile, îmi dau seama, din păcate, cât de mult s-a

pierdut. În aproape toate, impactul cel mai puternic ţinea de factori ce nu pot fi transpuşi în cuvinte. Să luăm exemple dintr-un singur episod, „Amăgirile speranţei”: muzica Marseillezei şi corul prizonierilor din Fidelio şi minunata imagine a Burghezilor din Calais a lui Rodin – ele au transmis tot ce am vrut să spun despre subiect cu o forţă şi vivacitate imposibil de reprodus în pagina tipărită. Nu pot să separ gândul de simţire şi sunt convins că o combinaţie de cuvinte şi muzică, de culoare şi mişcare poate amplifica experienţa umană într-un fel în care cuvintele singure nu reuşesc. Acesta este motivul pentru care mă încred în televiziune ca mijloc de comunicare şi am fost dispus să renunţ doi ani la scris ca să văd ce se poate face în acest domeniu. Graţie unor regizori talentaţi şi creativi şi unei echipe de filmare profesioniste, sunt convins că anumite momente din film sunt cu adevărat emoţionante şi înălţătoare. Într-o carte, ele se pierd.

De ce am fost atunci de acord cu publicarea acestei cărţi? Parţial din slăbiciune – urăsc să spun nu, iar în acest caz ar fi trebuit să refuz oameni, verbal sau în scris, de sute de ori. Parţial din vanitate – puţini oameni ratează ocazia de a-şi difuza opiniile. Pe măsură ce seria înainta, m-am trezit rostind unele lucruri pe care poate altfel nu le-aş fi spus niciodată. Aşa cum burghezul gentilom a fost încântat să afle că vorbeşte în proză, şi eu am fost uimit să descopăr că am un punct de vedere. Şi apoi mi se va îngădui, poate, să-mi găsesc un motiv mai puţin ruşinos: recunoştinţa. În timp ce treceam prin scenarii, mi-am dat seama că ele au fost o cale de a-mi exprima recunoştinţa pentru întreaga experienţă însufleţitoare de care m-am bucurat în ultimii cincizeci de ani. Nu ştiu de ce se consideră demn de laudă să-ţi exprimi mulţumirile în public, dar se recomandă în aproape toate liturghiile, aşa că presupun că este un fapt scuzabil.

Evident că iniţial m-am gândit să completez scenariile sumare şi să le dau o formă mai literară. Mi-am dat seama

în scurt timp că dezvoltarea fiecărei aluzii şi justificarea fiecărei generalizări mi-ar lua un an de muncă şi ar priva cartea de o vioiciune şi un ritm care ar putea veni în ajutorul ei. Nu puteam decât să accept limitările impuse de mediu, schimbând şi eliminând doar pasajele care n-ar fi avut niciun sens fără imaginile însoţitoare. Firul unei argumentări hotărâte în principal de mărturii vizuale nu poate compensa carenţele de logică sau exhaustivitate, iar în seria de documentare acest lucru a dus la o grămadă de omisiuni cu care mă ruşinez. Chiar şi cea mai rapidă survolare a civilizaţiei ar fi trebuit să spună mai multe despre drept şi filosofie decât am făcut-o eu. Nu am găsit nicio cale de a le face mai interesante vizual. Acest neajuns este valabil mai ales în cazul Germaniei. Vorbesc mult despre rococoul bavarez şi de abia îi menţionez pe Kant şi Hegel. Goethe, care ar fi trebuit să fie unul dintre eroii principali ai acestei serii, este doar o prezenţă trecătoare, iar romanticii germani nu sunt nici măcar pomeniţi. Alte omisiuni se datorează, pur şi simplu, timpului limitat. Iniţial, am intenţionat să fac un episod despre tradiţia clasică de la Palladio până la sfârşitul secolului al XVII-lea. Mi-ar fi permis să-i includ pe Corneille şi Racine, pe Mansart şi Poussin şi ar fi fost poate unul dintre cele mai reuşite din serie. Dar treisprezece este un număr canonic pentru programele de televiziune şi a trebuit să renunţ la el. Prin urmare, barocul este supralicitat în detrimentul clasicismului.

Muzica a jucat un rol important (prea important, au crezut unii) în serie. Poezia a fost citată mai rar şi nu sunt împăcat cu felul în care am tratat Anglia elisabetană. Să-l invoci pe Shakespeare, figura care încununează o jumătate de secol de îndoială necesară, ca pe marele pesimist şi doar atât este în mod evident absurd. Dar să împănezi finalul episodului cu nişte locuri comune despre Visul unei nopţi de vară sau Romeo şi Julieta ar fi fost şi mai rău.

Unele dintre cele mai supărătoare omisiuni au fost dictate

chiar de titlu. Dacă aş fi vorbit despre istoria artei, ar fi fost imposibil să las Spania pe dinafară; însă când te întrebi ce anume a făcut Spania pentru extinderea facultăţilor umane şi pentru a ajuta umanitatea să urce câţiva paşi la deal, răspunsul este mai puţin evident. Don Quijote, marii sfinţi, iezuiţii din America de Sud?! Ar fi însemnat să mă opresc, pur şi simplu, asupra Spaniei şi, din moment ce am dorit ca fiecare episod să se concentreze pe noile evoluţii ale gândirii europene, nu îmi puteam schimba criteriile, vorbind despre o singură ţară.

Iar asta mă aduce la problema titlului seriei de documentare, pe care l-am păstrat şi pentru carte. A fost o întâmplare. Cei de la BBC doreau să facă o serie de emisiuni color despre artă şi s-au gândit că eu i-aş putea consilia. Dar atunci când David Attenborough, responsabil pentru BBC 2 la vremea respectivă, a venit cu propunerea, a folosit cuvântul „civilizaţie”, iar rostirea acestui cuvânt, numai şi numai el, m-a convins să accept. Nu ştiam prea bine ce înseamnă, dar credeam că este de preferat barbariei şi mi-am imaginat că aceasta era o ocazie bună s-o spun. În doar câteva minute, în timp ce prânzul de curtare continua vesel în jurul meu, m-am gândit la o modalitate de a trata subiectul şi m-am abătut foarte puţin de la planul iniţial. Avea să fie doar despre Europa Occidentală. Nu puteam, evident, să includ vechile civilizaţii ale Egiptului, Siriei, Greciei sau Romei, pentru că asta ar fi presupus cel puţin încă zece episoade; acelaşi lucru era valabil în cazul Chinei, Persiei, Indiei şi lumii musulmane. Si aşa mă înhămasem la prea multe, Dumnezeu mi-e martor. În plus, în opinia mea, n-ar trebui să încerci să evaluezi o cultură fără să îi cunoşti limba. Spiritul ei depinde mult prea mult de limbajul cotidian şi, din păcate, nu vorbesc nicio limbă orientală. Ar fi trebuit atunci să renunţ la titlul Civilizaţia? Nu doream să fac asta, pentru că acest cuvânt declanşase ceva în mine de la bun început şi a rămas ca un fel de stimul. Dincolo de asta, am presupus că nu există pe lume un om atât de obtuz încât să creadă că am uitat de marile civilizaţii din epoca

precreştină sau din Orient. Mărturisesc, totuşi, că titlul m-a îngrijorat. Ar fi fost mult mai simplu în secolul al XVIII-lea: Consideraţii asupra naturii civilizaţiei reflectate de etapele evolutive ale vieţii civilizate în Europa Occidentală din Evul Mediu până în prezent. Din păcate, acest gen de titluri nu se mai foloseşte.

„Aş dori să le mulţumesc”: în acest punct, de obicei, oamenii sar peste paragraf, dar recunoştinţa datorată regizorilor mei Michael Gill şi Peter Montagnon şi regizoarei-cercetătoare Ann Turner este diferită de cea cuvenită bibliotecarilor, fotografilor, secretarilor şi altor destinatari obişnuiţi ai mesajelor de mulţumire. Discuţiile care au precedat planificarea fiecărui episod au mers dincolo de alegerea locurilor de filmare şi alte probleme de producţie. Ele au fost o sursă de inspiraţie şi, aşa cum se întâmplă adesea când oamenii lucrează strâns împreună, nu ne mai puteam aminti la final cine a dat primul lovitura cu vreo idee inspirată. Obstacolele tehnice întâmpinate au fost în sine un stimulent al inventivităţii. Am văzut cât de adevărate sunt bine-cunoscutele cuvinte „adesea o rimă dificilă naşte un gând frumos”. Aceasta este doar o parte din ceea ce datorez BBC-ului. Nimeni nu a avut niciodată nişte patroni mai generoşi, mai eficienţi şi care să dea dovadă de mai multă încredere, iar, la final, mi-au propus un editor pentru acest volum, Peter Campbell, care, prin inteligenţa vie şi energia de nesecătuit, s-a dovedit visul oricărui autor leneş.

Catherine Porteous a fost secretara mea, iar membrii echipei cu care am lucrat aproape doi ani m-au ajutat în multe feluri şi numele lor ar trebui să apară în cartea ce însoţeşte seria de documentare: A.A. Englander, director de imagine; Kenneth Macmillan, operator de imagine; Colin Deehan, asistent al operatorului de imagine; Bill Paget, maşinist; Dave Griffiths, Jack Probert, Joe Cooksey, John

Taylor, tehnicieni de lumini; Basil Harris, inginer de sunet; Malcolm Webberley, asistent de sunet; Allan Tyrer, editor-şef; Jesse Palmer, Michael Shah Dayan, Peter Heelas, Roger Crittenden, editori de film; June Leech, asistentă de cercetare; Carol Jones, Maggie Houston, asistente de producţie.

Ca prin urechile acului

Mă aflu pe Pont des Arts din Paris. Pe un mal al Senei e faţada echilibrată şi armonioasă a Institutului Franţei, înfiinţat în jurul anului 1670, iniţial doar ca simplu colegiu. Pe celălalt mal este Palatul Luvru, a cărui construcţie a durat din Evul Mediu până în secolul al XIX-lea: avem aici arhitectura clasică în toată splendoarea şi măreţia sa. În amonte se zăreşte Catedrala Notre-Dame, poate nu cea mai îndrăgită dintre catedrale, dar cu siguranţă având faţada cel mai riguros cerebrală din toată arta gotică. Casele care flanchează malurile fluviului sunt şi ele expresia logică şi umanizată a felului în care ar trebui să arate arhitectura urbană şi, în faţa lor, sub copaci, se află tarabele buchiniştilor unde generaţii întregi de studenţi au găsit hrană intelectuală, iar generaţii de amatori şi-au alimentat patima rafinată a colecţionării cărţilor. În ultimii o sută cincizeci de ani, studenţii de la şcolile de artă din Paris au traversat grăbiţi acest pod, îndreptându-se spre Luvru pentru a studia lucrările pe care acesta le găzduieşte, întorcându-se apoi spre atelierele lor pentru a discuta şi visa la crearea a ceva demn de această mare tradiţie. Şi câţi pelerini din America, de la Henry James încoace, nu s-au oprit pe acest pod, trăgând în piept aerul unei culturi cu o istorie îndelungată, socotindu-se şi ei buricul civilizaţiei?

Ce este civilizaţia? Nu ştiu. Nu o pot defini în termeni abstracţi. Nu încă. Dar cred că o recunosc când o văd; şi mă uit la ea chiar acum. Ruskin spunea: „Marile naţiuni îşi scriu autobiografiile în trei catastife: cartea faptelor, cartea cuvintelor şi cartea artei lor. Niciuna dintre aceste cărţi nu poate fi înţeleasă fără să le citim pe celelalte două, dar, dintre toate trei, singura demnă de încredere este ultima”[1]. În linii mari, şi eu consider că aşa stau lucrurile. Scriitorii şi politicienii pot face paradă cu tot felul de sentimente înălţătoare, dar acestea sunt mai degrabă ceea ce am putea numi declaraţii de intenţie. Dacă ar trebui să aleg care ne oferă mai mult adevăr despre o societate – un discurs al Ministrului Dezvoltării sau clădirile construite în timpul mandatului său –, aş opta pentru clădiri.

Dar acest lucru nu înseamnă că istoria civilizaţiei este istoria artei – nici pe departe. Lucrări extraordinare de artă pot fi plăsmuite de societăţi barbare; de fapt, însăşi limitarea unei societăţi primitive poate da artei sale ornamentale o vitalitate şi o intensitate stranie. La un moment dat în secolul al IX-lea, era posibil să te uiţi la Sena în aval şi să vezi prora unei corăbii vikinge înaintând pe fluviu. Când o priveşti acum la British Museum, este o lucrare de artă impresionantă. Însă pentru mama unei familii care încerca să-şi vadă de viaţă în coliba ei, priveliştea trebuie să fi fost mai puţin plăcută şi la fel de neliniştitoare pentru civilizaţia ei ca periscopul unui submarin nuclear.

Îmi vine în minte un exemplu şi mai extrem, o mască africană care i-a aparţinut lui Roger Fry. Îmi amintesc că, atunci când a cumpărat-o şi a agăţat-o pe perete, am fost cu toţii de acord că întrunea toate calităţile unei mari opere de artă. Îmi imaginez că, în ziua de astăzi, majorităţii oamenilor le lasă o impresie mai puternică decât figura lui Apollo din Belvedere. Şi, cu toate acestea, timp de patru sute de ani după descoperirea sa, Apollo a fost cea mai admirată sculptură din lume. A fost prada de război adusă de la Vatican cu care Napoleon se fălea cel mai mult. Acum este complet ignorată, mai puţin de ghizii autocarelor de turişti, deveniţi ultimii supravieţuitori care se mai îndeletnicesc cu transmiterea culturii tradiţionale.

Indiferent de valoarea sa ca operă de artă, nu cred că există vreun dubiu că Apollo întruchipează un stadiu mai avansat de civilizaţie decât masca. Amândouă sunt spirite, mesageri dintr-o altă lume – cu alte cuvinte, dintr-o lume de noi închipuită. În imaginarul african, este o lume a fricii şi a întunericului, gata să sancţioneze cumplit şi cea mai mică încălcare a unui tabu. În imaginarul elen, este o lume a luminii şi a încrederii, în care zeii sunt asemenea nouă, doar că mai frumoşi, şi coboară pe pământ pentru a le da oamenilor lecţii despre raţiune şi legile armoniei.

Vorbe înţelepte, dar vorba lungă e sărăcia omului. Superstiţiile şi cruzimea erau la ordinea zilei în lumea greco- romană. Dar, în orice caz, contrastul dintre aceste reprezentări ne spune ceva. Ne arată că în anumite epoci omul a devenit conştient de ceva legat de sine însuşi – de corp sau spirit – care se situa dincolo de lupta de zi cu zi pentru supravieţuire şi

de lupta cu frica din fiecare noapte. Şi ne mai arată că a simţit nevoia să dezvolte aceste calităţi ale gândirii şi simţirii astfel încât să se apropie cât de mult posibil de un ideal al perfecţiunii – raţiune, dreptate, frumuseţe fizică, toate aflate în echilibru. A reuşit să-şi satisfacă această nevoie în multe feluri – prin mituri, prin dans şi cânt, prin sisteme filosofice şi prin ordinea pe care a impus-o lumii cunoscute. Vlăstarele imaginaţiei sale sunt, la rândul lor, expresiile unui ideal.

Europa Occidentală a moştenit un astfel de ideal. Inventat în Grecia în secolul al V-lea î.e.n., el a fost, fără îndoială, cea mai extraordinară creaţie din întreaga istorie, atât de complet, de convingător, de satisfăcător pentru minte şi ochi încât a rămas practic neschimbat timp de şase sute de ani. Cu siguranţă că măiestria sa artistică a devenit stereotipă şi convenţională. Acelaşi limbaj arhitectural, aceleaşi imagini, aceleaşi teatre, aceleaşi temple – în orice moment pe parcursul a cinci sute de ani le-ai fi putut regăsi peste tot în jurul Mediteranei, în Grecia, Italia, Franţa, Asia Mică sau Africa de Nord. Dacă ai fi mers în piaţa centrală a oricărui oraş mediteraneean din secolul întâi, nu ţi-ai fi putut da seama unde eşti, tot aşa cum nu o poţi face într-un aeroport din zilele noastre. Aşa-numitul Maison Carree din Nîmes este un mic templu grecesc care s-ar fi putut afla oriunde în lumea greco-romană.

Nîmes nu este foarte departe de Marea Mediterană. Civilizaţia greco-romană s-a întins mai mult decât atât, până la Rin, până la graniţa cu Scoţia, chiar dacă până să ajungă la Carlisle devenise un pic necizelată, aşa cum era şi civilizaţia victoriană din Provincia de la Frontiera de Nord-Vest, în India Britanică. Probabil că părea absolut indestructibilă. Şi desigur că o parte din ea nu a fost niciodată distrusă. Aşa-numitul Pont du Gard, apeductul aflat nu foarte departe de Nîmes, a fost fizic mai presus de puterea de distrugere a barbarilor. S-a păstrat şi un număr mare de artefacte; Muzeul din Arles e plin de ele. „Frânturile acestea le-am ţărmurit pe lângă ruinele mele."[2] Când spiritul omului s-a trezit din nou la viaţă, ele erau la îndemână pentru a fi imitate de zidarii care decorau bisericile locale: dar mai aveau cale lungă de străbătut.

Ce s-a întâmplat? Şase volume i-au trebuit lui Edward Gibbon ca să descrie declinul şi prăbuşirea Imperiului Roman, aşa că eu n-o să mă încumet să pornesc la un asemenea drum. Dar, gândindu-mă la acest episod aproape incredibil, îmi dau seama că ne spune ceva despre natura civilizaţiei. Ne demonstrează că, indiferent cât de complexă şi de statornică pare, civilizaţia este, de fapt, destul de fragilă. Poate fi distrusă. Care sunt duşmanii ei? Ei bine, în primul rând, frica – frica de război, frica de invazii, frica de ciumă şi foamete –, care pur şi simplu face să nu merite să construieşti lucruri sau să plantezi copaci sau să te gândeşti măcar la ce să cultivi anul următor. Şi frica de supranatural, care înseamnă că nu îndrăzneşti să schimbi sau să pui ceva sub semnul întrebării. Lumea antică târzie era plină de ritualuri fără sens, religii ale misterelor care subminau încrederea în sine. Şi apoi mai este epuizarea, sentimentul de neputinţă care îi poate cuprinde chiar şi pe oamenii cu un nivel înalt de prosperitate materială. Poetul grec modern Kavafis a scris o poezie în care îşi imaginează oamenii dintr-un oraş antic precum Alexandria aşteptându-i în fiecare zi pe barbari să vină şi să jefuiască oraşul. În final, barbarii se duc în altă parte şi oraşul e salvat, dar oamenii sunt dezamăgiţi – ar fi fost mai bine decât nimic. Civilizaţia are nevoie, cu siguranţă, de un minimum de prosperitate materială – suficient cât să ofere puţin timp liber. Dar, mai mult decât atât, are nevoie de încredere, încredere în societatea în care se trăieşte, credinţă în filosofia ei, de credinţă în legile ei şi de încredere în propriile puteri ale minţii. Felul în care sunt clădite pietrele la Pont du Gard nu este doar un triumf al iscusinţei tehnice, ci şi demonstraţia unei credinţe neclintite în lege şi disciplină. Vigoare, energie, vitalitate: toate marile civilizaţii – sau epoci civilizatoare – au avut o anumită energie care să le sprijine tacit. Oamenii cred uneori că civilizaţia constă în sensibilitate rafinată şi conversaţii elevate şi alte lucruri de genul acesta. Într-adevăr, ele pot să se numere printre urmările agreabile ale civilizaţiei, dar nu sunt ceea ce face o civilizaţie, iar o societate poate avea aceste înzestrări şi să fie, cu toate acestea, moartă şi rigidă.

Prin urmare, dacă ne întrebăm de ce s-au prăbuşit civilizaţiile Greciei şi Romei, adevăratul răspuns este că erau epuizate. Şi primii invadatori ai Imperiului Roman au ajuns la rândul lor să fie epuizaţi. Aşa cum se întâmplă adesea, se pare că şi ei au căzut pradă aceloraşi slăbiciuni ca aceia pe care i-au cucerit. Este greşit să-i numim barbari. Nu par să fi fost din cale-afară de distructivi – în realitate, au ridicat unele construcţii destul de impresionante, precum Mausoleul lui Teodoric cel Mare: un pic greoi şi megalitic comparativ cu micul templu grecesc de la Nîmes – cupola puţin adâncă este tăiată dintr-un singur bloc de piatră –, dar cel puţin au construit gândindu-se la viitor. Aceşti invadatori timpurii au fost pe bună dreptate comparaţi cu englezii din India din secolul al XVIII-lea – zăbovind atât timp cât le ieşea ceva din asta, făcând parte din administraţie doar dacă erau remuneraţi, preţuind cultura tradiţională doar în măsura în care le oferea metale preţioase. Dar, spre deosebire de anglo-indieni, ei au creat haos şi în acel haos au venit adevăraţii barbari precum hunii, care erau complet analfabeţi şi răspundeau la tot ceea ce nu puteau înţelege cu ostilitate distructivă. Nu spun că s-au obosit să distrugă construcţiile fabuloase răspândite peste tot în lumea romană, dar ideea păstrării lor în picioare nu le-a trecut niciodată prin cap. Preferau să trăiască în case încropite şi să lase vechile locuri să se dărapene. Desigur, viaţa trebuie să-şi fi depănat firul într-un chip aparent normal mult mai mult timp decât am crede. Aşa se întâmplă întotdeauna. Gladiatorii au continuat să se lupte între ei în amfiteatrul din Arles, spectacolele s-au jucat mai departe în teatrul din Orange. Până târziu în anul 383, un distins administrator precum Ausonius se putea retrage liniştit din funcţie la proprietatea sa de lângă Bordeaux ca să cultive viţă-de-vie (cunoscută şi astăzi drept Château Ausone) şi să scrie poezie aleasă, asemenea unui nobil chinez din dinastia T'ang.

Civilizaţia ar fi plutit probabil în derivă mult timp, dar la mijlocul secolului al VII-lea a apărut o nouă forţă, animată de credinţă, energie, dorinţa de a cuceri şi de o cultură alternativă: islamul. Puterea islamului venea din simplitatea sa. Biserica creştină timpurie îşi disipase tăria în controverse teologice continuate timp de trei secole cu ingeniozitate şi violenţă incredibile. În schimb, Mahomed, profetul islamului, a predicat cea mai simplă dogmă acceptată vreodată; iar aceasta a iscat în adepţii lui solidaritatea invincibilă care pe vremuri mânase legiunile romane. Într-un timp uimitor de scurt – aproximativ cincizeci de ani – lumea clasică a fost cotropită. Doar oasele ei albite se mai zăreau pe fundalul cerului mediteraneean.

Vechiul robinet al civilizaţiei s-a închis şi, dacă era să se nască o nouă civilizaţie, aceasta trebuia să vină de la Atlantic. Câtă speranţă! Uneori oamenii îmi spun că preferă barbaria în detrimentul civilizaţiei. Mă-ndoiesc că au trăit-o suficient de mult pe propria piele. Asemenea celor din Alexandria, sunt plictisiţi de civilizaţie, dar toate dovezile sugerează că plictiseala de barbarie este infinit mai mare. Dincolo de lipsa de confort şi alte neajunsuri, problema e că nu ai nicio portiţă de scăpare. O companie foarte restrânsă, nicio carte, nicio lumină după lăsarea întunericului, nicio speranţă. Într-o parte, valurile mării care se sparg de ţărm, în alta, întinderi nesfârşite de mlaştini şi păduri. O viaţă foarte melancolică, iar poeţii anglo-saxoni nu îşi făceau iluzii deşarte legate de ea:

Înţeleptul se cade a şti cât de groaznic va fi Când ale lumii averi pustii-se-vor toate, Aşa cum acum pretutindeni pe l

Muri de furtună bătuţi, conace sub brumă. [...] Tot astfel, în vremi de demult, Făcătorul-de-oameni Distrus-a pămâi

Cu toate acestea, era probabil mai bine să trăieşti într-una din aceste căsuţe de la periferia lumii decât în umbra uneia dintre bătrânele cetăţi ce durară giganţii, unde puteai fi în orice moment atacat de un nou val de pribegi. Aceasta era cel puţin părerea primilor creştini care au venit la Apus, fiind originari din estul Mediteranei, primul lăcaş al monahismului. Unii dintre ei s-au stabilit la Marsilia şi la Tours; apoi, când viaţa a devenit prea periculoasă, s-au zbătut mai departe să găsească cele mai ferite coaste din Cornwall, Irlanda sau Insulele Hebride. Au venit într-un număr surprinzător de mare. În anul 550, un vas plin cu cincizeci de învăţaţi a acostat la Cork. Au pribegit prin ţară căutând locurile care ofereau un minimum de protecţie şi o mână de oameni asemenea lor. Şi ce locuri au găsit! Privind înapoi din perspectiva marilor civilizaţii ale Franţei secolului al XII-lea sau Romei secolului al XVII-lea, pare greu de crezut că pentru un timp destul de îndelungat – aproape o sută de ani – creştinismul apusean a supravieţuit agăţându-se de locuri precum Skellig Michael, un vârf de stâncă la 29 de kilometri în largul coastei Irlandei, înălţându-se la două sute de metri deasupra mării.

Pe lângă mica şi închisa societate de învăţaţi, ce altceva a ţinut în viaţă această cultură pribeagă? Nu erau cărţile. Nici clădirile. Lăsând la o parte faptul că majoritatea clădirilor erau din lemn, şi prin urmare au dispărut, puţinele structuri din piatră care au supravieţuit sunt jalnic de umile şi de neizbutite. Este surprinzător că nu au putut face o treabă mai bună decât atât, dar se pare că aceşti pribegi îşi pierduseră instinctul construirii unor case durabile. Ce aveau atunci? Răspunsul îl găsim în poeme: aur. De fiecare dată când vrea să pună în cuvinte idealul unei bune societăţi, un poet anglo-saxon vorbeşte despre aur.

A fost cândva un neam de oameni Veseli la fire, sclipind de aur, cu raze garnisiţi, Cu obrazu-roş’ de-a vinului mând

Nomazii nu erau lipsiţi de meşteşugari şi toată nevoia lor înăbuşită de a da o formă permanentă fluxului experienţei, de a face ceva perfect în viaţa lor atât de îndepărtată de perfecţiune a fost concentrată în aceste obiecte minunate. Au obţinut, chiar şi în împletitura unui colier gravat cu motive, o intensitate artistică extraordinară. Dar nimic nu demonstrează mai clar cât de ruptă era noua lume de la Atlantic de civilizaţia greco-romană a Mediteranei. Subiectul artei mediteraneene era omul, şi aşa stătuseră lucrurile încă de la începuturile civilizaţiei egiptene. În schimb, nomazii, croindu-şi drum prin păduri, luptându-se cu valurile, atenţi înainte de toate la păsările şi animalele ascunse în ramurile încâlcite, nu erau interesaţi de corpul uman. Chiar înainte de ultimul război, două tezaure ascunse în pământ au fost descoperite în Anglia – amândouă în Suffolk, la aproximativ o sută de kilometri unul de celălalt. Amândouă se află acum la British Museum. Cel de la Mildenhall este decorat aproape în întregime cu figuri umane – toate vechile personaje ale Antichităţii, zei ai mării, nereide şi aşa mai departe. Desenul este oarecum imprecis, întrucât datează chiar de la sfârşitul lumii antice, când credinţa în om începuse să piardă teren, iar vechile contururi au fost umplute fără prea mare convingere. Celălalt tezaur dezgropat provine de pe corabia ceremonială de la Sutton Hoo. După trecerea a două sute de ani – poate un pic mai mult –, omul a dispărut aproape complet. Atunci când apare, e un simbol decorativ sau hieroglific, iar locul său este luat de păsări şi animale fabuloase – şi aş mai adăuga că oamenii din Evul Mediu nu desconsiderau păsările aşa cum o fac cei care confecţionează felicitări de Crăciun. Dar, chiar dacă tema este ceea ce am numi primitivă, înţelegerea materialului şi meşteşugul sunt mai rafinate, mai sigure pe sine şi tehnic mai avansate decât în cazul tezaurului de la Mildenhall.

Această dragoste pentru aur şi pietre incrustate, această credinţă că ele reflectau o lume ideală şi că păstrau un fel de magie ce avea să dăinuie, a continuat până în momentul în care luptele grele pentru supravieţuire s-au domolit. S-ar putea susţine că civilizaţia apuseană a fost salvată de meşteşugarii săi. Nomazii îşi puteau lua meşterii cu ei. Făcând atât arme splendide, cât şi ornamente, fierarii erau la fel de indispensabili pentru statutul unei căpetenii ca barzii ale căror cântece îi preamăreau curajul.
Dar copierea cărţilor avea nevoie de condiţii mult mai stabile, iar două sau trei dintre Insulele Britanice au oferit, pentru o scurtă perioadă, o relativă siguranţă. Una dintre ele a fost Iona. Sigură şi sacră. Niciodată nu păşesc pe Iona – şi obişnuiam să vin aici în fiecare an când eram tânăr – fără să mă încerce sentimentul că „Domnul este cu adevărat în locul acesta”[5]. Nu inspiră la fel de multă evlavie ca alte locuri sacre precum Delphi sau Assisi, dar Iona îţi dă, mai mult decât oricare loc pe care îl ştiu, o senzaţie de pace şi libertate interioară. De unde anume vine ea? De la lumina care te înconjoară din toate părţile? De la aşezarea reliefului care, atunci când vii dinspre impunătoarele dealuri Mull, îţi aminteşte într-un fel straniu de Grecia, poate chiar de insula Delos? De la combinaţia dintre marea întunecată ca vinul, nisipul alb şi granitul roz? Sau să fie de la memoria acelor oameni sfinţi care, vreme de două secole, au păstrat vie civilizaţia apuseană?

Mănăstirea din Iona a fost înfiinţată de Sfântul Columba care a venit aici din Irlanda în anul 543. Se pare că a fost un loc sacru şi înainte de venirea lui şi, timp de patru secole, a fost centrul creştinismului celt. Se spune că pe insulă ar fi fost trei sute şaizeci de cruci mari de piatră, majoritatea dintre ele fiind aruncate în mare în timpul Reformei protestante. Nimeni nu ştie care dintre manuscrisele celte care au supravieţuit au fost produse aici şi care pe insula Lindisfarne din Northumbria. Şi nici nu contează cu adevărat, pentru că toate sunt făcute în ceea ce

suntem îndreptăţiţi să considerăm stilul irlandez. Sunt scrise cu o caligrafie superbă, iar literele clare, rotunjite au răspândit cuvântul lui Dumnezeu în întreaga lume occidentală. Sunt, de asemenea, decorate elaborat şi este surprinzător că aceste decoraţii stau mărturie pentru cât de limitate erau cunoştinţele lor despre cultura clasică sau creştină. Toate sunt evangheliare, dar sunt aproape complet lipsite de simboluri creştine, cu excepţia bestiilor fioroase, de inspiraţie orientală, care îi simbolizează pe cei patru evanghelişti. Atunci când apare o figură umană, aceasta e destul de nereuşită. Într-unul din cazuri, copistul chiar a socotit c-ar fi mai bine să scrie alături Imago Hominis – imaginea omului. Dar paginile de ornamente desăvârşite sunt aproape cele mai bogate şi mai complicate obiecte de decor abstract produse vreodată, mai sofisticate şi mai rafinate decât orice exemplu de artă islamică. Noi ne uităm la ele zece secunde şi trecem mai departe la altceva care poate fi interpretat sau citit. Dar imaginaţi-vă pe cineva care nu ştia să citească şi nu avea altceva la care să se uite săptămâni în şir. Într-un astfel de caz, paginile trebuie să fi avut un efect aproape hipnotizator. Ultima lucrare de artă produsă pe Iona a fost, probabil, Evangheliarul din Kells. Dar înainte ca ea să fie terminată, stareţul mănăstirii din Iona a trebuit să fugă în Irlanda. Marea devenise mai ameninţătoare decât uscatul. Vikingii se puseseră în mişcare.

„De-am avea o sută de limbi în fiece cap”, scria un autor irlandez contemporan, „ele nu ar putea detalia sau povesti sau enumera sau spune tot ce au îndurat irlandezii în casele lor din cauza greutăţilor şi vătămărilor şi persecuţiei acelor oameni războinici şi îndrăciţi şi complet păgâni.” Celţii nu s-au schimbat mult. Spre deosebire de nomazii timpurii, vikingii aveau o mitologie mai degrabă splendidă, romanţată pentru noi de Wagner. Pietrele lor cu inscripţii runice te fac să simţi că au puteri magice. Au fost ultimele popoare din Europa care s-au opus creştinării. Pietre

funerare vikinge datând destul de târziu din Evul Mediu aveau inscripţionate pe o parte numele lui Wotan[6] şi pe cealaltă simboluri creştine – ceea ce am putea numi astăzi „doi iepuri dintr-o lovitură”. O bine-cunoscută casetă din fildeş păstrată la British Museum îl are pe Wieland, zeul fierar, în stânga şi o reproducere a Închinării magilor în dreapta. Când citim poveşti înfricoşătoare despre ei, trebuie să nu uităm că erau aproape analfabeţi, iar dovezile scrise care ne-au parvenit au fost consemnate de călugării creştini. Erau, cu siguranţă, violenţi şi lacomi. Totuşi, au un loc al lor în civilizaţia europeană, pentru că aceşti piraţi au făcut şi altceva în afară să distrugă, aducând o contribuţie semnificativă lumii apusene prin spiritul lor. Este vorba despre spiritul lui Columb. Au pornit dintr-un punct şi, cu multă iscusinţă şi un curaj incredibil, au ajuns până în Persia, urcând pe Volga şi traversând Marea Caspică, şi-au pus runele pe unul din leii de la Delos şi sau întors acasă încărcaţi cu pradă, inclusiv monede din Samarkand şi un Buddha chinezesc. Simpla performanţă tehnică a incursiunilor lor este o realizare în sine pentru lumea occidentală; dacă ar fi să căutăm un simbol al omului de la Atlantic care să-l deosebească de omul mediteraneean, un simbol opus templului grecesc, acesta ar fi corabia vikingă. Templul grecesc este static şi solid. Corabia este mobilă şi uşoară. Două dintre corăbiile vikinge mai mici, folosite drept camere funerare, au supravieţuit. Una dintre ele, cea numită Gokstad, era destinată călătoriilor lungi, o replică a ei chiar traversând Atlanticul în 1894. Pare la fel de imposibil de scufundat ca un nufăr gigantic. Cealaltă, Oseberg, pare să fi fost mai degrabă o barjă ceremonială, încărcată cu obiecte splendid făurite. Prora sculptată are acea curgere neîntreruptă a liniei ce avea să stea la baza stilului ornamental pe care îl numim romanic. Când ne gândim la toate acele saga islandeze, unele dintre cele mai grozave cărţi din lume, trebuie să recunoaştem că vikingii au întemeiat o cultură. Dar era ea o civilizaţie? Călugării din Lindisfarne n-ar fi fost de acord, nici Alfred cel Mare,

nici biata mamă care încerca să-şi vadă de familia ei pe malurile Senei.

Civilizaţia înseamnă ceva mai mult decât energie şi voinţă şi forţă creatoare: ceva ce primii vikingi nu aveau, dar care, chiar şi pe vremea lor, începea să reapară în Europa occidentală. Cum aş putea s-o definesc? Păi, pe scurt, ca pe un simţ al permanenţei. Nomazii şi invadatorii se aflau într-o stare continuă de mişcare. Nu simţeau nevoia să privească mai departe de următorul martie sau de următoarea călătorie sau de următoarea bătălie. Şi, din acest motiv, nu şi-au pus problema construirii unor case din piatră sau a scrierii cărţilor. Aproape singura clădire din piatră care a rezistat secole la rând, cu excepţia Mausoleului lui Teodoric cel Mare, este Baptisteriul din Poitiers. Este dureros de rudimentar. Zidarii au încercat să folosească unele dintre elementele arhitecturii romane, capiteluri, frontoane, pilaştri, însă uitaseră funcţia lor originară. Dar cel puţin această construcţie jalnică era menită să treacă testul timpului. Nu mai era doar o colibă. Omul civilizat, sau cel puţin aşa mi se pare mie, trebuie să simtă că aparţine unui spaţiu şi unui timp, că poate privi conştient înainte şi înapoi. Şi, pentru asta, să fii în stare să scrii şi să citeşti se poate dovedi foarte util.

Timp de mai bine de cinci sute de ani, această abilitate a fost rară în Apus. Este şocant când te gândeşti că, practic, în toată această perioadă, niciun laic mergând de la regi şi împăraţi în jos nu ştia să scrie şi să citească. Carol cel Mare a învăţat să citească, dar nu a ştiut niciodată să scrie. Tinea tăbliţe de ceară în apropierea patului ca să exerseze, dar a spus că nu reuşeşte să se deprindă cu scrisul. Se pare că Alfred cel Mare, un om excepţional de înzestrat, a învăţat singur să citească la vârsta de patruzeci de ani şi a fost autorul mai multor cărţi, deşi probabil că acestea au fost dictate într-un fel de seminar. Marii învăţaţi, chiar şi oamenii bisericii, le

dictau de obicei secretarilor, aşa cum o fac şi astăzi şi aşa cum îi vedem făcând în anluminurile din secolul al X-lea. Fireşte că majoritatea clericilor de rang înalt ştiau să scrie şi să citească, iar imaginile evangheliştilor – ilustraţii predilecte (de multe ori, singurele) ale manuscriselor timpurii – au devenit în secolul al X-lea un fel de mărturii ale acestei aptitudini aproape divine. Însă chiar despre Sfântul Grigore, care apare atât de devotat învăţăturii într-un basorelief din secolul al X-lea, se spune că ar fi distrus multe tomuri de literatură clasică, ba chiar biblioteci întregi, pentru a evita ca acestea să le pervertească minţile oamenilor, distrăgându-i de la studiul Sfintei Scripturi. Şi, cu siguranţă, nu a fost singurul care a făcut asta. Din cauza prejudecăţilor şi a distrugerilor, e de mirare că s-a mai păstrat ceva din literatura antichităţii precreştine. Adevărul e că de abia a reuşit să se strecoare. În măsura în care suntem moştenitorii Greciei antice şi ai Romei, am scăpat ca prin urechile acului.

Am supravieţuit pentru că, deşi circumstanţele şi ocaziile pot să varieze, inteligenţa umană pare să rămână relativ constantă şi, timp de secole, practic toţi oamenii de spirit s-au alăturat Bisericii. Iar unii dintre ei, precum istoricul Grigore din Tours, au fost oameni lipsiţi de prejudecăţi şi remarcabil de inteligenţi. E greu de zis câte texte antice se găseau în mănăstirile celtice. Când au venit în Europa în jurul anului 600, călugării irlandezi au găsit manuscrise romane în locuri precum Tours sau Toulouse. Dar mănăstirile nu ar fi putut deveni ocrotitorii civilizaţiei dacă nu ar fi existat un minimum de stabilitate, iar acesta s-a atins pentru prima dată în Europa apuseană în Regatul francilor.

S-a atins prin luptă. Toate marile civilizaţii s-au bazat, într-o primă fază, pe succesul în război. Romanii erau cei mai bine organizaţi şi cei mai necruţători luptători din Latium. Aşa au stat lucrurile şi cu francii. Clovis şi succesorii săi nu doar

că şi-au învins duşmanii, dar şi-au păstrat poziţiile prin tortură şi acte de cruzime ieşite din comun chiar şi comparativ cu standardele ultimilor treizeci de ani. Luptă, luptă şi iarăşi luptă. Apropo de asta, desene din secolul al IX-lea ne arată, aproape pentru prima dată, călăreţi care aveau scăriţe la şei, iar cei cărora le plac explicaţiile deterministe ale evenimentelor istorice susţin că acesta a fost motivul pentru care cavaleria francilor a ieşit victorioasă. Uneori te încearcă sentimentul că secolele al VII-lea şi al VIII-lea nu au fost altceva decât un western obositor de lung, iar asemănarea prinde viaţă odată cu prezenţa, deja din secolul al VIII-lea, a bunilor noştri prieteni, şeriful şi omul legii. Însă realitatea era mult mai îngrozitoare, dat fiind că acele vremuri nu pot fi dezvinovăţite nici măcar printr-un strop de compasiune sau cavalerism. Însă luptele erau necesare. Fără victoria din 732 de la Poitiers a lui Carol Martel împotriva maurilor, e posibil ca civilizaţia apuseană să nu fi existat niciodată, iar fără campaniile neobosite ale lui Carol cel Mare nu am fi ştiut niciodată ce înseamnă o Europă unită.

Carol cel Mare a fost primul mare om de acţiune care a ieşit la lumină după colapsul lumii romane. A devenit subiectul miturilor şi al legendelor. Un relicvariu magnific din Aix-la-Chapelle, făcut la aproximativ cinci sute de ani de la moarte pentru a adăposti o bucată din craniul său, exprimă felul în care Evul Mediu târziu se raporta la el în termeni pe care, cu siguranţă, şi regele i-ar fi apreciat – aur şi pietre preţioase. Însă omul real, despre care ştim destul de multe graţie unui biograf contemporan, nu era foarte departe de mit. Era o prezenţă impunătoare, de peste 1,83 m, cu ochi albaştri pătrunzători – atât că avea voce piţigăiată şi mustaţă de morsă în loc de barbă. Era un administrator neobosit. Pământurile pe care le-a cucerit – Bavaria, Saxonia, Lombardia – au fost organizate în bună măsură dincolo de capacităţile unei epoci semibarbare. Imperiul său a fost o construcţie artificială care nu a supravieţuit

după moartea lui. Însă ideea încetăţenită că el a salvat civilizaţia nu este atât de departe de adevăr, pentru că datorită lui lumea de la Atlantic a restabilit contactul cu vechea cultură a lumii de la Mediterană. Au mai fost mari turbulenţe şi după moartea lui, dar s-a terminat cu scăpatul ca prin urechile acului. Civilizaţia răzbise.

Cum a reuşit să facă asta? În primul rând, datorită dascălului şi cărturarului de excepţie Alcuin din York, cu ajutorul căruia Carol cel Mare a adunat cărţi şi a pus să fie copiate. Oamenii rareori conştientizează că doar trei sau patru manuscrise ale autorilor latini se mai păstrează încă: tot ceea ce ştim despre literatura antică se datorează strângerii şi copierii cărţilor care a început în timpul domniei lui Carol cel Mare, iar aproape orice text clasic care a supravieţuit până în secolul al VIII-lea a făcut-o şi până în ziua de astăzi. Transcriind aceste manuscrise, copiştii au ajuns să stăpânească cea mai frumoasă tehnică de caligrafie inventată vreodată. Şi pe cea mai practică, astfel că atunci când umaniştii Renaşterii au vrut să găsească un înlocuitor curat şi elegant pentru ilizibila scriere gotică, au resuscitat minuscula carolingiană. Aşa că ea a supravieţuit, mai mult sau mai puţin în aceeaşi formă, până în prezent. Ca orice autodidact înzestrat care a trebuit să muncească din greu, Carol cel Mare credea cu tărie în valoarea educaţiei şi, în mod special, a văzut importanţa unei pături laice instruite. A emis o serie de decrete în acest sens. Însă cuvintele acestor decrete vorbesc de la sine: „În toate eparhiile episcopale, se vor da lecţii de psalmi, notaţie muzicală, cântare, socoteala anilor şi anotimpurilor, precum şi gramatică". „Socoteala anilor şi anotimpurilor"! Mai era cale lungă până la ceea ce noi numim educaţie liberală.

Însuşirea de către Carol cel Mare a ideii imperiale l-a făcut pe acesta să privească nu doar la civilizaţia antică, ci şi la bizara ei existenţă postumă prin aşa-numitul Imperiu Bizantin. Timp de patru sute de ani, Constantinopolul

fusese cel mai măreţ oraş din lume şi singurul în care viaţa mersese pe făgaşul ei, mai mult sau mai puţin nerăvăşită de invadatori. Era, pe drept cuvânt, o civilizaţie. A produs câteva dintre operele de artă şi clădirile cele mai apropiate de perfecţiune care au fost făcute vreodată. Dar era izolat de Europa Occidentală, parţial din cauza limbii greceşti, parţial din cauza diferenţelor religioase, dar mai ales pentru că nu dorea să se implice în răfuielile sângeroase ale barbarilor apuseni: avea propriii săi barbari de la Răsărit de care să se ocupe. O mică parte din arta sa se strecurase în vest şi servise drept model pentru primele figuri umane apărute în manuscrisele din secolul al VIII-lea. Dar, în linii mari, Bizanţul era mai îndepărtat de Apus decât islamul care îşi stabilise bazele unei vieţi intelectuale evoluate în sudul Spaniei. Niciun împărat răsăritean nu vizitase Roma de trei sute de ani, iar atunci când Carol, marele cuceritor, a ajuns acolo în anul 800, Papa l-a încoronat drept capul noului Sfânt Imperiu Roman, trecând uşor peste faptul că împăratul nominal conducea deja Constantinopolul. Ulterior, Carol cel Mare a fost auzit spunând că acest episod celebru a fost o greşeală; şi a avut probabil dreptate. Încoronarea l-a făcut pe Papă să se simtă îndreptăţit să-şi pretindă supremaţia asupra împăratului, ceea ce avea să fie cauza, sau pretextul, unui război care a durat trei secole. Dar raţionamentele istorice sunt foarte înşelătoare. Poate că tensiunea dintre puterile spirituale şi cele lumeşti care a durat pe tot parcursul Evului Mediu a fost exact ceea ce a ţinut în viaţă civilizaţia europeană. Dacă oricare dintre ele ar fi obţinut puterea absolută, poate că societatea ar fi ajuns la fel de statică precum civilizaţiile Egiptului şi Bizanţului.

Înapoindu-se de la Roma, Carol cel Mare a trecut prin Ravenna, unde împăraţii bizantini ridicaseră şi decoraseră o serie de clădiri splendide pe care nu le-au vizitat niciodată. A văzut mozaicurile înfăţişând pe Iustinian şi pe Teodora în bazilica San Vitale şi a înţeles cât de magnific poate fi un împărat. (Aş adăuga că el însuşi nu a purtat

niciodată altceva decât o simplă pelerină francă de culoare albastră.) Iar atunci când s-a întors la reşedinţa sa din Aix-la-Chapelle (se stabilise acolo pentru că îi plăcea să înoate în izvoarele termale), a hotărât să construiască o copie a bazilicii San Vitale drept capelă a palatului său. Nu putea fi o copie fidelă. Arhitectul său, Odo din Metz, nu reuşise să reproducă complexitatea construcţiei originare. Dar, dacă stăm să ne gândim la cât de rudimentare erau clădirile din piatră care au precedat-o, de pildă Baptisteriul din Poitiers, capela este o realizare remarcabilă. Pentru că sub Carol cel Mare Europa Occidentală era din nou în contact cu restul lumii, nu-i de mirare că meşterii, ca şi coloanele din marmură, au fost aduşi de la Răsărit. Regele a primit chiar şi un elefant de la Harun al-Rashid, califul din O mie şi una de nopţi, numit Abbul Abuz: a murit în timpul campaniei din Saxonia şi din fildeşii lui s-a făcut un set de piese de şah, dintre care unele s-au păstrat până astăzi.

În calitate de conducător al unui imperiu ce se întindea din Danemarca până la Marea Adriatică, Carol cel Mare a adunat o avere din întreaga lume cunoscută: bijuterii, camee, basoreliefuri din fildeş, mătăsuri preţioase. Dar, în final, cărţile au fost cele care au contat: nu doar textele, ci şi miniaturile şi coperţile. Amândouă aveau o tradiţie îndelungată a meşteşugului, iar obiectele de artă produse sub influenţa renaşterii carolingiene sunt adevărate capodopere. Nu au existat cărţi mai frumoase decât manuscrisele anluminate, menite pentru biblioteca curţii sau trimise în dar în întreaga Europă Occidentală. Multe dintre ilustraţii erau bazate pe modele antice târzii sau bizantine, originalele pierzându-se între timp. Ca şi textele din literatura romană, ele ne-au parvenit doar prin intermediul copiilor carolingiene. Cele mai inedite dintre toate sunt paginile inspirate de pictura murală antică, acele fantezii arhitecturale răspândite în întreaga lume romană din Spania până în Damasc. La vremea lor, aceste cărţi erau atât de preţioase, încât apăruse obiceiul de a le desăvârşi

cu cele mai bogate şi mai elaborate coperţi imaginabile. De obicei, acestea luau forma unor plăci de fildeş aşezate într-un chenar din aur şi pietre preţioase încastrate. Câteva sau păstrat încă aşa, dar, chiar şi în cazurile în care aurul şi bijuteriile au fost furate, basoreliefurile din fildeş au rămas. Iar aceste mici piese de sculptură sunt, într-o anumită măsură, cea mai bună dovadă pe care o avem despre viaţa intelectuală a Europei timp de aproape două sute de ani.

După destrămarea imperiului lui Carol cel Mare, s-a conturat o Europă care a început să semene cu cea pe care o cunoaştem azi: Franţa la vest, Germania la est şi Lotharingia, sau ar trebui să-i spunem Lorena, o fâşie disputată între ele. Deja în secolul al X-lea, partea germană ajunsese să domine, sub conducerea saxonă a celor trei Otto, care au fost succesiv încoronaţi ca împăraţi.

Istoricii consideră de obicei secolul al X-lea aproape la fel de întunecat şi de barbar precum secolul al VII-lea. Acest lucru se întâmplă pentru că îl privesc din perspectiva istoriei politice şi a cuvântului scris. Dacă citim ceea ce Ruskin numea „cartea artei sale”, rămânem cu o cu totul altă impresie, pentru că secolul al X-lea, contrar oricărei aşteptări, a produs opere la fel de splendide şi de bine executate, ba chiar la fel de rafinate, ca orice altă epocă. Nu este ultima dată când, în studiul civilizaţiei, înţelegem cât de greu este să punem semnul de egalitate între artă şi societate. Numărul de obiecte de artă produse este impresionant. Binefăcători princiari precum Lothar şi Carol cel Pleşuv au comandat un număr mare de manuscrise, cu coperţi incrustate cu pietre preţioase, pentru a fi trimise cadou omologilor lor din alte ţări sau clericilor de vază. O epocă în care astfel de obiecte frumoase erau preţuite ca mijloace de persuasiune nu poate să fi fost în întregime barbară. Până şi Anglia, care în timpul vieţii lui Carol cel Mare se scufundase într-o beznă provincială, şi-a revenit în secolul al X- lea şi a produs lucrări care de-abia au mai fost

egalate pe teritoriul insulei. Există vreun desen englezesc mai rafinat decât Răstignirea de pe frontispiciul psaltirii aflate la British Museum? Regele Athelstan nu este figura cea mai eroică şi mai lipsită de controverse din istoria Angliei, dar colecţia lui, descrisă destul de detaliat, l-ar fi făcut pe domnul Pierpont Morgan, despre care se spune că era foarte pasionat de aur, să moară de invidie. Desigur că aceste obiecte magnifice conţineau de obicei relicve ale sfinţilor: acesta era pretextul invocat deseori de artist pentru folosirea celor mai preţioase materiale şi celor mai rafinate abilităţi. Ideea că substanţa materială poate fi transformată în substanţă spirituală doar prin intermediul artei aparţine unei perioade mai târzii a gândirii medievale. Şi totuşi această utilizare a artei pentru zăvorârea obiectelor de valoare religioasă era în orice caz o expresie indirectă a aceleiaşi stări de spirit. În astfel de obiecte splendide, apetitul pentru „aur şi nestemate şlefuite” nu mai este simbolul curajului şi al ferocităţii războinicului, ci este folosit întru preaslăvirea Domnului.

În secolul al X-lea, arta creştină a căpătat forma pe care avea s-o păstreze pe toată durata Evului Mediu. Pentru mine, Crucea lui Lothar din trezoreria de la Aix-la-Chapelle este unul dintre cele mai impresionante obiecte care au ajuns la noi din trecutul îndepărtat. Una dintre feţe este o frumoasă afirmare a statutului imperial. Înconjurată de filigrane din aur şi pietre preţioase, găsim o camee a Împăratului Augustus, o imagine a unui imperium lumesc în punctul culminant al civilizaţiei. Pe faţa cealaltă, avem doar o plăcuţă din argint, dar pe care este gravat un desen în contur al Răstignirii, un desen de o frumuseţe atât de grăitoare, încât face ca partea frontală a crucii să pară comună. Avem aici experienţa unui mare artist redusă la esenţa sa – ceea ce Matisse a dorit să obţină la capela lui din Vence, dar într-o formă mai concentrată –, precum şi lucrarea unui credincios.

Suntem atât de obişnuiţi cu ideea că Răstignirea este simbolul suprem al creştinismului, încât e şocant să realizăm cât de târziu i-a fost recunoscută puterea în istoria artei creştine. În arta timpurie a creştinismului, ea nu apare aproape deloc, iar cel mai vechi exemplu, pe uşile Bisericii Santa Sabina din Roma, este înghesuit într-un colţ, aproape în afara câmpului vizual. Explicaţia banală este că, la începuturile sale, Biserica avea nevoie de adepţi şi, din acest punct de vedere, Răstignirea nu era tocmai o temă dătătoare de speranţă. Prin urmare, arta creştină timpurie era dedicată mai degrabă miracolelor, tămăduirilor şi aspectelor optimiste ale credinţei, precum Înălţarea şi Învierea. Răstignirea de la Santa Sabina nu este doar discretă, ci nici nu-ţi trezeşte vreo emoţie. Cele câteva Răstigniri din istoria timpurie a Bisericii nu încearcă deloc să ne stârnească vreo reacţie afectivă. De abia secolul al X-lea, acea epocă desconsiderată şi repudiată din istoria europeană, a fost cel care a transformat Răstignirea în simbolul emoţionant al credinţei creştine. Într-o reprezentare ca aceea făcută pentru Arhiepiscopul Gero din Koln, ea a ajuns să aducă foarte mult cu forma la care a rămas de atunci: braţele întinse, capul căzut, răsucirea înduioşătoare a trupului.

Oamenii din secolul al X-lea nu doar că deveniseră conştienţi de semnificaţia sacrificiului lui Hristos în termeni materiali, ci erau în stare să- l sublimeze complet în ritual. Anluminurile şi basoreliefurile de pe coperţile cărţilor sunt dovada că, pentru prima dată, oamenii înţelegeau puterea simbolică a liturghiei. Într-un manuscris din secolul al X-lea, cunoscut drept Uta Codex, vedem splendoarea orientală pe care ottonienii o considerau potrivită pentru ritualul bisericesc. Punctele teologice sunt evidenţiate în detaliu. Acest lucru putea fi realizat numai în cadrul unei Biserici stabile şi triumfătoare. Iar dacă te uiţi la coperta de fildeş a unei cărţi din această perioadă, cu figurile ei solemne ca nişte

coloane, care intonează şi celebrează liturghia, nu sunt ele, aproape la propriu, stâlpii unui nou aşezământ magnific?

Aceste opere sigure pe sine sunt dovada că la sfârşitul secolului al X-lea apăruse o nouă putere în Europa, una aflată deasupra oricărui rege sau împărat: Biserica. Dacă l-ai fi pus pe omul de rând al vremii să-ţi spună în ce ţară locuieşte, n-ar fi înţeles o iotă. Ar fi ştiut însă să-ţi răspundă cărei episcopii îi aparţine. Iar Biserica nu era doar un factor organizator, ci şi unul care umaniza. Uitându-mă la basoreliefurile din fildeş ottoniene sau la minunatele uşi din bronz făcute pentru Episcopul Bernward din Hildesheim la începutul secolului al XI-lea, îmi vin în minte faimoasele versuri ale lui Vergilius, marele mediator între lumea antică şi lumea medievală. Ele marchează momentul când Enea naufragiază într-o ţară despre care se teme că ar putea fi locuită de barbari. Dar priveşte în jur şi vede nişte siluete umane sculptate în basorelief şi spune: „Lacrimi la greaua-i năpastă, gândind câte duc muritorii”[7].

Omul nu mai este Imago Hominis, imaginea omului, ci o fiinţă umană, cu toate impulsurile şi fricile umanităţii, precum şi cu simţul ei moral şi credinţa în autoritatea unei puteri superioare. În jurul anului 1000, data la care mulţi oameni prăpăstioşi se temuseră că lumea avea să se sfârşească, lunga dominaţie a invadatorilor barbari se isprăvise, iar Europa Occidentală era pregătită pentru prima sa mare epocă civilizatoare.

---

1. John Ruskin, „St. Mark’s Rest. Preface”, în The Complete Works of John Ruskin, volumul XXIV, E. T. Cook şi Alexander Wedderburn (ed.),

Longmans, Green & Co, London-New York, 1906, p. 203.

2. T.S. Eliot, „Tărâmul pustiit: V. Ce spune tunetul”,

traducere de Mircea Ivănescu, în Tărâmul pustiit şi alte poeme. 1909-1962, traduceri de Şerban Foartă, Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu şi Adriana-Carmen Racovită, prefaţă de Ştefan Stoenescu, cronologie de Ioana Zirra, note de Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu şi Ştefan Stoenescu, Humanitas Fiction, Bucureşti, 2022, p. 175.

3. Poet anonim, „Pribeagul”, în Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi, volumul I, traducere de Tudor Dorin, ediţie întocmită de Leon Leviţchi şi Tudor Dorin, prefaţă şi tabel cronologic de Dan Grigorescu, Minerva, Bucureşti, 1981, p. 5.

4. „The Ruin” [Ruina] este o elegie în limba engleză veche, scrisă probabil în secolul al VIII-lea sau al IX-lea de un autor necunoscut şi publicată în secolul al X-lea în Exeter Book.

5. Geneza, 28:16.

6. Nume vechi al lui Odin, regele zeilor nordici.

7. Publius Vergilius Maro, Eneida, Cântul I: 463, traducere în hexametri, introducere, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi, Paideia, Bucureşti, 2000, p. 35.

Marele dezgheţ

Au existat mai multe momente în istoria umanităţii când se pare că pământul a devenit dintr-odată mai cald sau mai radioactiv... Dincolo de realitatea ştiinţifică, ideea este că, de trei sau patru ori de-a lungul istoriei, omul a făcut un salt înainte care ar fi fost de neconceput în condiţii evolutive obişnuite. O dată s-a întâmplat în jurul anului 3000 î.e.n., când civilizaţia a apărut relativ pe neaşteptate, nu doar în Egipt şi în Mesopotamia, dar şi în Valea Indului; altă dată a fost spre finalul secolului al VI-lea î.e.n., când am asistat nu numai la miracolul din Ionia şi Grecia – filosofia, ştiinţa, arta, poezia ajungând toate la un nivel care nu a mai fost atins în următorii două mii de ani –, dar şi India a cunoscut o dezvoltare spirituală ce nu a fost probabil niciodată egalată. Altă dată s-a întâmplat în jurul anului 1100 şi pare să fi afectat întreaga lume, dar urmările cele mai puternice şi mai dramatice au fost în Europa Occidentală, acolo unde erau cu atât mai necesare. A fost un fel de primăvară rusească. În fiecare sector al vieţii – acţiune, filosofie, organizare, tehnologie – a existat o revărsare extraordinară de energie, o intensificare a existenţei. Papii, împăraţii, regii, episcopii, sfinţii, învăţaţii, filosofii erau eminenţi, iar evenimentele istorice – Henric al IV-lea la Canossa, Papa Urban al II-lea anunţând Prima cruciadă, Heloise şi Abelard, martiriul Sfântului Thomas Becket – erau adevărate drame eroice, sau acte simbolice, ce ne trezesc şi astăzi emoţii puternice.

Dovezile acestei energii eroice, a încrederii în sine, a puterii voinţei şi intelectului sunt vizibile şi în ziua de azi. În ciuda tuturor progreselor tehnice şi a materialismului modern la scară extinsă, Catedrala Durham rămâne o construcţie formidabilă, iar partea dinspre est a Catedralei din Canterbury arată încă foarte impunătoare şi complexă. Toţi aceşti munţi ordonaţi de piatră se ridicau la vremea respectivă din mijlocul unui mănunchi de case din lemn – oricine cu o fărâmă de imaginaţie istorică trebuie să se fi gândit la acest tablou. Dar ceea ce oamenii nu realizează întotdeauna este că lucrurile s-au întâmplat aproape peste noapte – într-o viaţă de om. O schimbare chiar şi mai uimitoare a avut loc în sculptură. Tournus este una dintre puţinele biserici, de orice dimensiuni, care au supravieţuit de dinaintea teribilului an 1000, iar arhitectura sa este monumentală mai degrabă într-un sens primitiv. În schimb, sculptura sa este deplorabil de rudimentară, lipsită chiar şi de vitalitatea barbară. Abia cincizeci de ani mai târziu sculptura avea să capete stilul şi încrederea viguroasă a marilor epoci ale artei. Iscusinţa şi inovaţia radicală ce fuseseră restrânse la obiectele mici şi portabile – lucrături de feronerie sau sculpturi în fildeş – s-au manifestat dintr-odată la scară monumentală.

Aceste schimbări presupun un nou fundal social şi intelectual. Ele pretind bunăstare, stabilitate, abilităţi tehnice şi, mai presus de orice, convingerea necesară pentru derularea unui proiect de lungă durată. Cum au apărut brusc toate acestea în Europa Occidentală? Există desigur mai multe răspunsuri, dar unul singur este covârşitor mai important decât toate celelalte: triumful Bisericii. S-ar putea susţine că civilizaţia apuseană a fost practic creaţia Bisericii. Spunând asta, nu mă gândesc niciun moment la Biserică ca fiind depozitara adevărului creştin şi a experienţei spirituale, ci mă gândesc la cum era ea percepută în secolul al XII-lea, o putere – Ecclesia – ce trona ca o împărătească.

Biserica era puternică prin lucrurile de care nu avusese parte: nu suferise multe dintre neplăcerile feudalismului şi nu era afectată de problema succesiunii. Din aceste cauze, îşi putea păstra şi extinde nestingherită proprietăţile. Şi era puternică şi prin ceea ce avea. Oamenii mai răsăriţi luau frecvent şi firesc drumul ordinelor ecleziastice, unde puteau ieşi din anonimat înspre poziţii de influenţă imensă. În ciuda numărului de episcopi şi stareţi din familiile regale şi princiare, Biserica era practic o instituţie democratică în care abilităţile – fie ele administrative, diplomatice sau pur intelectuale – îţi puteau deschide calea. Şi apoi, Biserica era internaţională. În mare măsură, era o instituţie monahală care urma regulile ordinului benedictin, nedatorând nicio vasalitate teritorială. Clericii de seamă din secolele al XI-lea şi al XII-lea proveneau din întreaga Europă. Anselmus, venind dinspre Aosta, a trecut prin Normandia ca să ajungă Arhiepiscop de Canterbury; Lanfranco urmase acelaşi drum pornind din Pavia. Lista se poate întinde până la aproape toţi marii

învăţători din Evul Mediu timpuriu. Acest lucru nu s-ar putea întâmpla astăzi în cadrul Bisericii sau în politică: ar fi de neconceput ca doi arhiepiscopi de Canterbury succesivi să fie italieni. Dar se poate întâmpla – şi chiar se întâmplă – în domeniile ştiinţifice, ceea ce ne arată că, atunci când o formă oarecare de gândire sau de activitate umană devine cu adevărat vitală pentru noi, internaţionalismul este acceptat fără ezitare.

În măsura în care viaţa intelectuală şi afectivă a bărbaţilor şi femeilor din secolul al XII-lea mergea dincolo de grija zilei de mâine, ea era inspirată şi dictată de Biserică. Presupun că duceau vieţi limitate şi monotone, vieţi al căror ritm era dat doar de ocupaţiile specifice anotimpurilor. O mare parte din an era petrecută în întuneric, în spaţii înghesuite. Ce impact emoţional trebuie să fi avut splendoarea de neînchipuit a mănăstirilor şi a catedralelor, mai bogate decât ceea ce vedem astăzi, care îi copleşea atunci când ei le treceau pragul!

Această expansiune a spiritului uman a devenit prima dată evidentă la Abaţia din Cluny. Fondată în secolul al X- lea, abia sub conducerea lui Hugh de Semur – care i-a fost abate timp de şaizeci de ani, din 1049 până în 1109 – a devenit cea mai mare biserică din Europa, nu doar prin complexul imens de clădiri, ci mai ales prin organizare şi influenţă – în general, o influenţă binevoitoare – în cadrul politicii ecleziastice. Clădirea a fost distrusă în secolul al XIX-lea şi folosită drept carieră de piatră asemenea construcţiilor rămase din Roma antică. Doar o parte din transeptul sudic şi câteva frânturi din sculpturi s-au mai păstrat. Dar avem multe descrieri ale măreţiei sale originare. Doar biserica abaţiei măsura singură 127 de metri lungime şi 36 de metri lăţime – dimensiunile unei mari catedrale –, iar în zilele de sărbătoare pereţii erau drapaţi cu tapiserii. Podelele erau acoperite cu mozaicuri cu figuri umane ca pavimentele romane. Dintre odoarele sale, extraordinar era un sfeşnic cu şapte braţe poleit cu bronz, al cărui ax central avea numai el 5 metri înălţime – o piesă excepţională de turnătorie, chiar şi după standardele de astăzi. Asta ar trebui să le închidă gura celor care susţin că instituţiile şi credinţele celor din Evul Mediu timpuriu erau condiţionate de incompetenţa tehnică. Din toate acestea nu s-a mai păstrat nimic şi, de fapt, nimic nu se mai compară cu ele – nicio tapiserie, niciun paviment decorat cu figuri umane, cu excepţia celui de la Catedrala din Taranto; şi câteva sfeşnice, de dată târzie şi mult mai mici. Unul dintre ele, făcut pentru Catedrala din Gloucester, are doar 50 de centimetri înălţime, dar este atât de bine făurit, încât ni-l putem imagina având 5 metri. Este un exemplu magistral de lucrătură cluniacă.

Primele mari revărsări de splendoare ecleziastică erau neruşinat de extravagante. Apologeţii stilului cluniac ne spun că decoraţiile erau subordonate ideilor filosofice şi trebuie să vă mărturisesc că puţinele sculpturi care au mai rămas la Cluny abordează într-adevăr anumite concepte mai greu de explicat – o serie de capiteluri reprezintă tonurile muzicale care, începând cu Carol cel Mare, jucaseră un rol important în educaţia medievală. Dar impresia mea generală este că inovaţiile ce împânziseră sculptura şi pictura de la începutul secolului al XII-lea erau doar pentru satisfacerea unor capricii personale. Ca şi în cazul puseurilor similare ale barocului, putem născoci justificări ingenioase pentru temele reprezentate, dar forţa motrice din spatele lor era, pur şi simplu, o energie pură, irepresibilă şi iresponsabilă. Sculptorii romanici erau ca o turmă de delfini.

Ştim toate aceste lucruri nu direct de la abaţia-mamă din Cluny, ci de la filialele sale răspândite peste tot în Europa. Numai în Franţa erau peste 1 200: una dintre ele, destul de izolată, era Abaţia de la Moissac din sudul Franţei, importantă pentru că se afla pe drumul de pelerinaj spre Santiago de Compostela. Sculpturile au multe dintre elementele tipice stilului cluniac: aceeaşi tăietură precisă, aceleaşi falduri ale pânzei, aceeaşi linie răsucită, ca şi cum impulsurile sălbatice ale meşterilor ambulanţi, fierarii vikingilor cuceritori, trebuiau încă să fie exprimate în piatră. Moissac este un caz special pentru că sculptorul-şef care a lucrat la portalul edificiului pare să fi fost un excentric de primă mână, un fel de El Greco romanic. Ce ar putea fi mai ciudat decât bătrânii lui cu chipuri nebuneşti, cu membrele lor răsucite şi mustăţile fabuloase? De fapt, ar fi ceva, mai exact montantul

central al uşii cu bestiile sale fantastice. Dacă ne gândim că, odinioară, ele erau viu colorate – se pare că ornamentele de la Cluny ar fi fost toate pictate, aşa cum ni le înfăţişează manuscrisele, în culori primare aprinse –, ne dăm seama că trebuie să fi arătat înfiorător de tibetane, chiar mai mult decât ni se prezintă astăzi. Şi nu pot să-mi imaginez cum până şi o minte medievală, mult mai înclinată să interpreteze totul simbolic, ar fi putut găsi în ele vreo semnificaţie religioasă.

Meşterul de la Moissac ne-a lăsat o mostră de autoexpresie chiar şi mai neîngrădită în montantul bisericii din Souillac, care este cu siguranţă una dintre cele mai bizare şi mai tulburătoare lucrări de artă produse vreodată în Europa Occidentală înainte de secolul XX. Este o lucrare de artă – nu avem nicio îndoială în această privinţă. Păsările gigantice, cu ciocurile lor demonice şi muritorii care tremură în faţa lor obţin efectul scontat asupra noastră prin puterea plastică şi stăpânirea perfectă a mijloacelor. Este o încununare a fricilor silvestre, un fel de stâlp-totem al apuseanului ajuns la capătul peregrinărilor sale. Dar ce legătură are această coloană cu valorile creştine – cu mila, compasiunea sau chiar cu speranţa? Nu e deloc surprinzător că Sfântul Bernard de Clairvaux, cel mai puternic cleric al vremii, a devenit cel mai aprig şi mai necruţător critic al stilului cluniac. Unele dintre atacurile sale sunt obiecţiile puritane la care te-ai putea aştepta, de pildă când vorbeşte despre „minciunile poeziei" – cuvinte care aveau să reverbereze peste secole şi să fie foarte îndrăgite de noua religie a ştiinţei. Dar Sfântul Bernard avea şi ochi, nu doar limbă elocventă:

Şi în mănăstiri, sub ochii fraţilor adânciţi în texte, ce caută acele monstruozităţi ridicole, acele forme deformate şi d

Ultima frază ne indică suficient de limpede ce părere avea Bernard despre puterea artei. De fapt, clădirile ridicate sub influenţa lui, în ceea ce numim stilul cistercian, sunt mai apropiate de idealurile noastre de arhitectură decât orice altceva din acea perioadă. Majoritatea sunt abandonate şi dărăpănate, pur şi simplu pentru că făcea parte din dogma Sfântului Bernard ca ele să fie construite departe de distragerile lumeşti ale oraşelor. Astfel că, după Revoluţia Franceză, atunci când mănăstirile urbane au fost transformate în biserici locale, mănăstirile cisterciene s-au prefăcut în ruină. Însă în câteva dintre ele disciplina monahală a supravieţuit. Mai poate fi văzută şi astăzi, aducând înapoi la viaţă vechile clădiri, făcându-ne să conştientizăm cât de mult am pierdut transformând bisericile în muzee.

Acest stil de viaţă e preocupat de un ideal al eternităţii, care este o parte importantă a civilizaţiei. Dar marele dezgheţ din secolul al XII-lea nu s-a produs prin contemplaţie (care poate exista în orice epocă), ci prin acţiune – un instinct al urnirii din loc, puternic şi violent, atât fizic, cât şi intelectual. Pe partea fizică, acesta a luat forma pelerinajelor şi a cruciadelor. Cred că ele sunt câteva dintre caracteristicile Evului Mediu cel mai greu de înţeles pentru noi. Nu are sens să pretindem că erau un fel de croaziere sau vacanţe în străinătate. În primul rând, durau mult mai mult, uneori doi sau trei ani. În al doilea rând, implicau pericole şi dificultăţi reale. În ciuda eforturilor de a organiza pelerinajele – Cluny administra o serie de hanuri pe rutele principale –, abaţii mai bătrâni şi văduvele între două vârste mureau adesea în drum spre Ierusalim.

Pelerinajele erau întreprinse în speranţa unei răsplăţi cereşti; în realitate, erau adesea folosite de Biserică ca penitenţă sau formă spiritualizată de expatriere. Scopul pelerinajului era să vezi relicvele. Aici, din nou, am avea

tendinţa să regândim totul dintr-o perspectivă modernă şi să comparăm pelerinul care se uită la marile vestigii ale Sfintei Cruci din Constantinopol cu turistul care îşi suceşte gâtul în Capela Sixtină. Dar nu ar fi un demers cu adevărat istoric. Pelerinul medieval chiar era încredinţat că, prin contemplarea relicvariului ce conţinea capul sau poate degetele unui sfânt, avea să-l convingă pe acesta să mijlocească relaţia lui cu Dumnezeu. Cum am putea spera să împărtăşim această credinţă ce juca un rol atât de important în civilizaţia medievală? Poate vizitând un loc celebru de

pelerinaj, de pildă orăşelul Conques, dedicat cultului Sfintei Foy. A fost o fetiţă care, la sfârşitul epocii romane, a refuzat să se închine la idoli. Atât de mult s-a încăpăţânat în faţa încercărilor de a fi convinsă cu vorba bună – o adevărată Antigonă creştină –, încât a fost martirizată. Relicvele ei au început să facă minuni şi, în secolul al XI-lea, una dintre ele a ajuns suficient de cunoscută încât să stârnească invidia. Prin urmare, Bernard de Angers a fost trimis să investigheze cazul şi să raporteze totul Episcopului de Chartres. Se părea că un preot invidios îi scosese ochii unui bărbat. Omul se făcuse jongler, un artist de circ orb. Un an mai târziu, s-a închinat la altarul Sfintei Foy şi i-a fost redată vederea. Omul mai trăia încă. A spus că la început a avut nişte dureri de cap înfiorătoare, dar care i-au trecut şi că acum vede perfect. Exista însă un punct de controversă: martorii susţineau că, după ce-i fuseseră scoşi, ochii bărbatului au fost ridicaţi la cer fie de un porumbel, fie de o coţofană. Aceasta a fost singura dispută. În orice caz, raportul a fost favorabil, iar la Conques s-a construit o frumoasă biserică romanică şi în ea a fost aşezată o figurină stranie cu aer oriental care conţine relicvele Sfintei Foy. Un idol de aur! Faţa este probabil masca de aur a vreunui împărat roman târziu. Cât este de ironic că această fetiţă, omorâtă tocmai pentru că a refuzat să se închine la idoli, a fost transformată chiar ea într-unul! Dar de, aşa funcţiona

mintea medievală. Credeau cu însufleţire în adevăr, dar simţul lor în faţa evidenţei era diferit de al nostru. Din punctul nostru de vedere, aproape nicio relicvă din lume nu este atestată de dovezi istorice. Cu toate acestea, ele, ca orice alt factor, au dus la acea mişcare şi difuzare a ideilor din care civilizaţia apuseană îşi extrage o parte din avânt.

Ierusalimul era, desigur, cel mai important loc de pelerinaj. Începând cu secolul al X-lea, când un Imperiu Bizantin puternic a înlesnit drumul spre Ierusalim, pelerinii mergeau în grupuri de câte 7 000 de oameni odată. Acesta este contextul Primei cruciade, acel episod istoric extraordinar. Deşi au fost şi alţi factori care poate i-au hotărât cursul – neliniştea normandă, ambiţiile fiilor mai tineri, criza economică, toţi factorii din care se naşte o veritabilă goană după aur –, nu există niciun dubiu că majoritatea oamenilor s-au alăturat cruciadei în spiritul unui pelerinaj.

Ce efect au avut cruciadele asupra civilizaţiei apusene? Habar nu am. Însă efectul lor asupra artei a fost unul semnificativ, care explică foarte multe caracteristici ale stilului numit romanic care altfel ar fi rămas un mister. Primele încercări de realizare a unor sculpturi monumentale în secolul al XI-lea, pornind de la nişte ruine romane, erau şterse şi lipsite de viaţă. Apoi, aproximativ zece ani mai târziu, stilul rigid de colecţionar de vechituri a fost animat de un motor de energie creatoare. Noul stil s-a răspândit prin intermediul manuscriselor şi s-a născut la confluenţa ritmurilor nordice şi a motivelor orientale. Le văd ca pe două bestii fioroase ce sfâşie pielea hoitului care devenise arta greco-romană. Destul de frecvent, putem identifica într-o figură originea sa clasică, însă ea a fost complet deformată – sau poate ar trebui să spunem reformată – de aceste două noi forţe.

Această senzaţie de sfâşiere, de a face totul bucăţi pentru a le reasambla ulterior, este caracteristică artei secolului al

XII-lea şi a venit oarecum în completarea stabilităţii masive din arhitectură. Şi regăsesc aproape aceeaşi situaţie pe tărâmul ideilor. Structura principală, credinţa creştină, era de neclintit. Dar, în jurul ei, erau tot felul de jocuri de idei, o sfâşiere şi o tensiune cum nu s-au mai văzut de atunci şi care, cred eu, au fost unul dintre motivele ce au împiedicat Europa Occidentală să devină rigidă, aşa cum au făcut-o multe alte civilizaţii. Era o epocă de activitate intelectuală incandescentă. Dacă am citi ce se întâmpla la Paris în jurul anului 1130, near lua ameţeala. Chiar în centrul ei era figura strălucită şi enigmatică a lui Pierre Abelard, oratorul invincibil, mentorul cu o incredibilă forţă de atracţie. Abelard era o vedetă. Ca un mare sportiv care îşi apară titlul, îşi arăta dispreţul faţă de oricine îl înfrunta în ring pentru o dezbatere liberă. Vechii filosofi medievali precum Anselmus spuseseră: „Eu cred, pentru a înţelege”[8]. Abelard a întors-o: „Eu înţeleg, pentru a crede”. A spus: „Punând la îndoială ajungem să cercetăm şi cercetând găsim adevărul”. Să scrii asemenea cuvinte la 1122 era cel puţin neobişnuit. Şi desigur că i-au adus necazuri. Doar influenţa şi înţelepciunea de la Cluny l-au salvat de la excomunicare. Şi-a trăit sfârşitul vieţii liniştit într-o casă cluniacă şi, după moartea sa, Petru Venerabilul, abatele mănăstirii din Cluny, i-a scris lui Heloise spunându-i că ea şi Abelard aveau să se reunească „acolo, dincolo de aceste voci, unde este pace”.

Mă aflu la Abaţia cluniacă din Vezelay, stând sub porticul acoperit. Deasupra capului meu, basorelieful uşii principale îl înfăţişează pe Hristos în toată gloria sa: nu mai este Judecătorul de la Moissac, ci Mântuitorul. Harul izbăvitor îi izvorăşte din buricele degetelor şi îi inspiră pe apostoli, care îi vor predica Evanghelia tuturor naţiunilor lumii. Toate astea sunt reprezentate în panourile care înconjoară timpanul şi în friza lungă de dedesubt – şi ce arătări! De la pigmei până la bărbaţi cu cap de lup şi multe alte experimente pe care Creatorul le-a făcut înainte să ajungă la soluţia numită om, a cărui asemănare fusese transmisă

Evului Mediu prin intermediul unui manuscris antic târziu.

Vezelay abundă de sculpturi pe uşi şi capiteluri. Dar oricât de fascinante ar fi, uiţi de ele în momentul în care arunci o privire la arhitectura de interior. Este atât de armonioasă, încât Sfântul Bernard, care a lansat apelul la A doua cruciadă de aici, trebuie s-o fi simţit fără nicio îndoială ca expresie a Legii Divine şi un reazem al veneraţiei şi al contemplării. Cu siguranţă a avut acest efect asupra mea. Într-adevăr, nu mă pot gândi la niciun alt interior romanic în care lumina să se reverse astfel, în care să simţi prezenţa Raţiunii Divine. Pare inevitabil că acest stil romanic avea să se regăsească într-un frumos stil gotic timpuriu.

Nu cunoaştem numele arhitectului de la Vezelay, nici pe cele ale sculptorilor foarte originali de la Moissac şi Toulouse. Acest lucru este văzut, în mod tradiţional, ca dovadă a modestiei creştine a artiştilor sau, într-o altă interpretare, ca un indicator al statutului lor inferior. Eu cred că e o simplă întâmplare, pentru că ştim, de fapt, numele multor constructori medievali, inclusiv pe cel al arhitectului de la Cluny, iar forma pe care o iau semnăturile lor nu indică deloc o modestie ieşită din comun. Unul dintre cele mai cunoscute exemple se află chiar în mijlocul portalului principal de la Catedrala din Autun, sub picioarele lui Hristos. Gislebertus hoc fecit. Unul din Preafericiţi ridică privirea spre numele lui Gislebertus cu admiraţie. Trebuie să fi fost considerat un om foarte important ca să se permită menţionarea numelui său într-un loc atât de vizibil. Mai târziu, numele artistului avea să fie înlocuit de acela al patronului său. Şi, într- adevăr, Gislebertus a fost important pentru Autun pentru că a făcut un lucru unic în Evul Mediu şi foarte rar în orice epocă: s-a ocupat de decorarea catedralei de unul singur. Ca regulă generală, meşterul-şef făcea basorelieful de deasupra portalului central şi unele dintre personajele principale, lăsând restul în seama asistenţilor. Se pare că Gislebertus a

sculptat totul cu mâna lui, inclusiv capitelurile din interior.

Această situaţie extraordinară era în spiritul caracterului său artistic. Nu era nici un vizionar care să privească spre interior ca meşterul de la Moissac, nici un perfecţionist ca meşterul de la Saint-Etienne din Toulouse. Era un extravertit. Îi plăcea să spună o poveste, iar puterea lui rezidă în forţa lui dramatică. Rândul damnaţilor de sub picioarele Judecătorului din predela timpanului construieşte un crescendo al disperării. Personajele sunt reduse la elementele esenţiale într-o manieră care îi aduce foarte aproape de arta vremurilor noastre: o asemănare cutremurător confirmată de mâinile uriaşe ce poartă capul unui păcătos de parcă ar fi o bucată de moloz pe un şantier. Acelaşi lucru este valabil în cazul capitelurilor. Nu au ritmul obsesiv al rafinatei arte cluniace, însă nu sunt nici atât de expuse obiecţiilor Sfântului Bernard. Conţin desigur elemente bogate şi splendide de ornamentaţie, dar naraţiunea umană este cea care contează în cele din urmă. Chiar şi în compoziţia aproape abstractă a celor Trei Magi care dorm sub pledul lor somptuos prevalează gestul îngerului, felul delicat în care acesta îşi lasă să cadă un deget pe mâna unuia dintre cei trei magi adormiţi. Ca orice povestitor, Gislebertus avea un apetit deosebit pentru poveştile de groază şi s-a depăşit pe sine însuşi ca să le ilustreze. Savurează din plin momentul respingător al sinuciderii lui Iuda. Dar face şi o reprezentare a Evei, primul nud feminin din Antichitate încoace care sugerează plăcerile trupeşti.

Gislebertus a fost probabil angajat la Cluny şi, cu siguranţă, a lucrat la Vezelay. Când a sosit la Autun, aproximativ în 1125, era un bărbat matur al cărui stil era deja format: a fost lucrarea care i-a încununat cariera, şi astfel se explică şi semnătura foarte vizibilă. Până să o termine, să zicem, în 1135, o nouă forţă apăruse în arta europeană: Catedrala din Saint-Denis.

Catedrala regală din Saint-Denis fusese destul de faimoasă şi înainte, însă rolul pe care l-a jucat în civilizaţia occidentală se datorează calităţilor unui personaj extraordinar, abatele Suger. El a fost unul dintre primii oameni din Evul Mediu la care ne putem gândi în termeni moderni, aş spune aproape transatlantici. Avea origini complet umile şi era foarte scund, însă vitalitatea lui era copleşitoare. Se prefira în tot ceea ce făcea, de la organizare şi construcţii până la afaceri de stat. A fost regent al Franţei timp de şapte ani şi un mare patriot; într-adevăr, se pare că el ar fi fost cel care a pronunţat prima dată acele cuvinte atât de cunoscute astăzi: „Englezii sunt predestinaţi prin legea naturală şi morală să fie supuşi francezilor şi nu viceversa”. Îi plăcea să vorbească despre sine fără nicio falsă modestie şi repeta povestea despre constructorii care l-au asigurat că nu se găsesc bârne de lungimea de care are el nevoie pentru un acoperiş, pentru că pur şi simplu nu există copaci atât de înalţi. Drept care şi-a luat tâmplarii cu el în pădure („mustăceau”, a zis, „şi-ar fi râs dac-ar fi îndrăznit”) şi în cursul aceleiaşi zile a găsit de unul singur doisprezece copaci de dimensiunea necesară, apoi a pus să fie doborâţi şi aduşi acasă. Înţelegeţi acum de ce am folosit cuvântul transatlantic.

Ca alţi pionieri ai lumii noi, de pildă Van Horne, constructorul căilor ferate Canadian-Pacific, Suger era un pasionat iubitor de artă. Unul dintre cele mai fascinante documente din Evul Mediu este raportul scris de el despre lucrările întreprinse la Saint-Denis sub administraţia lui – altarul de aur, crucifixele, cristalele preţioase. Marele crucifix din aur al lui Suger avea 7 metri înălţime, era incrustat cu pietre preţioase şi avea intarsii din email făcute de unul dintre cei mai buni artizani ai vremii, Godefroid de Claire. Totul a fost distrus la Revoluţie. Ne putem face o idee despre altarul din Saint-Denis dintr-o pictură din secolul al XV-lea a unui maestru de la Saint Gilles aflată în colecţia National Gallery. S-au mai păstrat şi câteva vase

sfinţite, majoritatea fiind făcute din materiale semipreţioase de la Răsărit, precum vasul egiptean din porfir aflat acum la Luvru, pe care Suger, după cum ne informează, l-a găsit uitat într-un dulap şi, inspirat de o ţesătură bizantină din mătase, l-a transformat în vultur.

Ataşamentul lui Suger pentru toate aceste obiecte era, în parte, acela al unui mare colecţionar – prin pasiunea pentru strălucire, splendoare şi tot ce e vechi – şi avea de-a face cu plăcerea încheierii unei afaceri bune. El ne relatează cum nişte cistercieni (care nu credeau în fast) au venit la el cu numeroase pietre preţioase – hiacinturi, safire, rubine, topaze, smaralde – ce aparţinuseră nesocotitului rege Stephen al Angliei şi cum a reuşit el să le cumpere cu 400 de lire sterline (spre slava Domnului), deşi ele valorau mult mai mult. Dar, aşa cum se întâmplă de obicei, aici se opreşte analogia cu un colecţionar modern, pentru că tot ceea ce făcea Suger era făcut din toată inima întru preaslăvirea Domnului. Şi nu era doar un simplu colecţionar, ci un adevărat creator. Lucrarea sa avea o bază filosofică, aspect foarte important pentru civilizaţia apuseană.

Aceasta s-a născut dintr-o încurcătură medievală tipică. Sfântul Dionisie, sfântul patron al abaţiei, a fost confundat cu un atenian pe nume Dionisie[9], convertit de Sfântul Pavel, iar despre acest Dionisie grec s-a crezut, în mod eronat, că este autorul tratatului filosofic Despre ierarhia cerească. Suger a pus ca tratatul să fie tradus din greacă şi aici a găsit argumentele care l-au ajutat să dea o justificare teoretică iubirii lui pentru frumos. Credea că putem ajunge să înţelegem frumuseţea absolută – care este Dumnezeu – doar prin efectul pe care lucrurile frumoase şi preţioase îl au asupra simţurilor noastre. În cuvintele lui: „Mintea lipsită de strălucire se înalţă la adevăr prin ceea ce este material”. Acesta a fost cu adevărat un concept revoluţionar în Evul Mediu. A fost fundamentul raţional al tuturor

lucrărilor grandioase de artă din următorul secol, care a rămas practic până în ziua de astăzi baza credinţei noastre în valoarea artei.

Pe lângă această revoluţie de natură teoretică, Catedrala Saint-Denis sub conducerea lui Suger a însemnat şi începutul multor inovaţii practice – în arhitectură, sculptură, arta vitraliilor. Din cauza legăturilor sale cu casa regală, catedrala a fost aproape complet distrusă în timpul Revoluţiei Franceze, fiind ulterior restaurată excesiv. Dar încă se poate ghici că Suger a introdus aici, poate chiar a inventat, stilul arhitectural gotic, nu doar prin bolta în arc frânt, ci şi prin luminozitatea ferestrelor înalte – aşa-numitele cleristoriu şi triforiu. „Luminos”, spunea el, „este nobilul edificiu scăldat în lumină nouă” şi, prin aceste cuvinte, a anticipat toate aspiraţiile arhitecturale din următoarele două secole. Se ştie că el a venit cu ideea de rozasă şi câteva fragmente de vitraliu încă se mai găsesc la Saint-Denis. Cel mai surprinzător (mă tem că şi cel mai restaurat) înfăţişează genealogia lui Hristos sub forma unui arbore care creşte din trupul lui Ieseu – şi aceasta, ca atât de multe alte teme simbolic-istorice ale artei gotice, pare să fi fost inventată de Suger. Multe dintre celelalte inovaţii ale sale au dispărut de la Saint-Denis, cum ar fi porticurile cu şirurile de statui în picioare, toate fiind acum înlocuite de coloane. Şi întreaga carcasă exterioară, înnegrită de fumul fabricilor în suburbia sordidă a Parisului, nu mai are deloc un aer sacru. Ca să ne facem o idee despre efectul pe care îl avea asupra minţii când o vedeai prima dată, trebuie să mergem la Chartres.

Printr-o minune, Chartres a scăpat. Foc si război, revoluţie si restauraţie, toate au lovit-o în zadar. Nici măcar turiştii nu au reuşit să-i distrugă atmosfera, aşa cum au făcut-o în multe alte temple ale spiritului uman, de la Capela Sixtină până la Peşterile Elephanta. Poţi în continuare să urci dealul până la catedrală în spiritul pelerinilor, iar turnul

sudic este, mai mult sau mai puţin, la fel cum era la vremea când a fost ridicat în 1164. Este o capodoperă a proporţiilor armonioase. Oare această armonie a fost calculată matematic? Cercetători inventivi au avansat un sistem de proporţii bazat pe măsurători, însă e atât de complex, că-mi vine greu să cred în el. În orice caz, nu trebuie să uităm că, pentru omul medieval, geometria era o activitate divină. Dumnezeu era geometrul suprem şi acest concept l-a inspirat pe arhitect. În plus, Chartres era centrul unei şcoli de filosofie dedicate lui Platon şi, în mod special, dialogului său misterios, Timaios, de unde a apărut ideea că întregul univers poate fi interpretat ca formă a armoniei măsurabile. Prin urmare, este posibil ca proporţiile de la Chartres să reflecte o matematică mult mai complexă decât suntem înclinaţi să credem.

Proporţia care cu siguranţă nu a fost calculată este însă relaţia dintre faţada de vest şi turnuri. Iniţial, se afla mult mai în spate, dar la scurt timp după ridicarea ei fundaţia a devenit instabilă, aşa că a fost dărâmată piatră cu piatră şi mutată mai în faţă. De aici rezultă o anumită platitudine a celebrei faţade care îmi lasă întotdeauna o senzaţie ciudată. Dar, până la urmă, a fost unul dintre numeroasele miracole care au conservat Chartres, pentru că, atunci când catedrala a ars în 1194, a existat un fel de vestibul care a format o breşă în foc între naos şi aripa vestică, iar acest lucru a salvat-o.

Portalul principal al Catedralei din Chartres este una dintre cele mai frumoase grupări de figuri sculptate din lume. Cu cât o priveşti mai mult, cu atât descoperi mai multe gesturi emoţionante, mai multe detalii vii. Presupun că primul lucru care te uimeşte este rândul de oameni-pilaştri. În termeni naturalişti, sunt nişte trupuri umane imposibile, iar faptul că privitorul crede în ei este în sine un triumf al artei. Oamenii fuseseră transformaţi în coloane încă de pe vremea Trezoreriei de la Delphi, dar niciodată atât de strâns

comprimaţi şi de alungiţi ca aici – poate cu excepţia Catedralei Saint-Denis, întrucât există dovezi că meşterul care i-a sculptat lucrase pentru Suger înainte să vină la Chartres. Nu a fost doar un sculptor genial, ci şi unul extrem de original. Trebuie să fi început lucrul când arhitectura era dominată de ritmurile violent contorsionate de la Cluny si Toulouse si totuşi a creat un stil la fel de nemişcat, de retinut si de clasic ca acela al sculptorilor greci din secolul al VI-lea.

Omul care a sculptat pilonul de la Souillac, chiar dacă a fost un mare artist, nu poate fi numit un reprezentant al civilizaţiei. Nu avem astfel de dubii legate de meşterul-şef de la Chartres. Devine limpede că stilul său clasic a fost o creaţie personală atunci când comparăm siluetele maestrului însuşi – toate aflate pe uşa principală – cu cele ale asistenţilor care au lucrat uşile laterale. Aceştia puteau imita conturul figurilor sale columnare, dar când s-a ajuns la drapaj, au revenit la buclele şi spiralele stilului romanic sudic, care- şi pierd orice semnificaţie în acest nou context, în timp ce stilul meşterului- şef rămâne în totalitate grecesc prin simplitatea şi precizia fiecărui fald. Dar oare era cu adevărat grecesc – vreau să spun grecesc prin derivare? Se ajunsese independent la aceste drapaje unduitoare ca trestia, la liniile drepte şi fine ale fusurilor canelate, la tivurile în zigzag şi, în general, la tot acest joc de texturi ce amintesc atât de evident de o figură arhaică greacă? Sau văzuse maestrul de la Chartres vestigiile unor sculpturi greceşti timpurii în sudul Franţei? Sunt destul de sigur că aşa s-a întâmplat, din mai multe motive.

Existau mult mai multe sculpturi antice greceşti la vedere în secolul al XII- lea decât se credea odinioară. Putem găsi zeci de exemple de astfel de sculpturi imitate. Multe au ajuns chiar şi în Anglia: Henric de Blois, episcop de Winchester, a aranjat să-i fie trimisă o corabie plină cu antichităţi. Iar acest stil era cu atât mai potrivit la Chartres

dacă stăm să ne gândim că aici este locul unde oamenii au început cu adevărat să-i studieze pe cei doi fondatori ai filosofiei greceşti, Platon şi Aristotel. Ioan din Salisbury, numit episcop de Chartres chiar după terminarea portalului vestic, a fost un adevărat umanist, comparabil cu Erasmus. Pe bolta uşii din partea dreaptă, filosofii greci sunt reprezentaţi cu atributele lor: Aristotel, cu figura severă a Dialecticii; Pitagora, care a descoperit că intervalele din muzică pot fi redate matematic, cu Muzica trăgând clopotele; şi aşa mai departe, pe toată întinderea bolţii. Muzica era foarte importantă pentru oamenii din secolul al XII-lea şi, în jurul bolţii de la intrarea principală, un artist cu adevărat extraordinar – poate chiar marele maestru, sculptând cu mai mare precizie în piatra dură – i-a înfăţişat pe bătrânii din Apocalipsă cu instrumente muzicale, fiecare redat cu atâta acurateţe, încât l-ai putea reconstrui şi cânta la el.

Aceste sculpturi ne dau o idee despre bogăţia incomparabilă a portalului vestic şi despre intenţia care stă la baza întregului proiect. Dar, din punctul de vedere al civilizaţiei, cel mai important lucru legat de intrarea principală, mai important chiar decât derivarea grecească, este reprezentarea figurilor aşa-numiţilor regi şi regine – nimeni nu ştie exact cine sunt. Să ne gândim la oamenii pe care i-am întâlnit în secolele al IX-lea şi al X-lea: hotărâţi, pasionaţi, străduindu-se sincer să atingă o anumită lumină spirituală, dar în fond încă barbari; cu alte cuvinte, întrupări ale voinţei, cu trăsături modelate de nevoia de a supravieţui. Nu reprezintă oare regii şi reginele de la Chartres o nouă etapă în ascensiunea omului occidental? Cred cu tărie că rafinamentul, imaginea detaşării de sine şi spiritualitatea acestor capete sunt ceva cu totul nou în artă. În comparaţie cu ei, zeii şi eroii Greciei antice par aroganţi, fără inimă, ba chiar oarecum brutali. Îmi imaginez că aceste chipuri care ne privesc din trecut sunt cea mai precisă indicaţie pe care o avem despre semnificaţia unei epoci. Cu

siguranţă că ţine şi de sensibilitatea artistului care le înfăţişează. Dacă ne mutăm privirea de la capetele meşterului-şef înspre cele ale colegilor săi mai de modă veche, ne întoarcem la lumea uşor buimacă de la Moissac. Dar o figură bună cere un artist bun – şi viceversa, un declin al portretisticii înseamnă de obicei un declin al figurii, o teorie ce poate fi ilustrată în prezent de fotografiile din presa cotidiană. Chipurile de pe portalul vestic de la Chartres sunt printre cele mai sincere şi, într-un sens bun, cele mai nobile pe care le-a produs vreodată Europa Occidentală.

Ştim din vechile cronici câte ceva despre oamenii a căror stare de spirit este dezvăluită prin aceste chipuri. Aflăm astfel că în anul 1144, când turnurile păreau să se înalţe ca prin magie, credincioşii s-au înhămat la carele cu care se transporta piatra şi le-au târât de la carieră până la catedrală. Entuziasmul s-a răspândit în întreaga Franţă. Femei şi bărbaţi au venit de departe aducând încărcături grele de provizii pentru muncitori: vin, ulei, grâne. Printre ei erau şi aristocraţi şi aristocrate, trăgând carele cot la cot cu restul. Totul într-o ordine deplină şi o linişte profundă. Toate inimile băteau la unison şi toţi duşmanii fuseseră iertaţi. Impresia de devotament în faţa unui ideal civilizator superior este chiar şi mai copleşitoare când păşim prin portal spre interior. Acesta nu este doar unul dintre cele mai frumoase două spaţii acoperite din lume (celălalt fiind Sfânta Sofia din Constantinopol), ci si unul care are un efect ciudat asupra minţii, iar bărbaţii care l-au construit ar fi spus că acest lucru se întâmplă pentru că este sălaşul lumesc favorit al Fecioarei Maria.

Catedrala din Chartres adăpostea cea mai faimoasă relicvă a Fecioarei, chiar tunica pe care aceasta o purta în momentul Bunei Vestiri, ce fusese în 876 dăruită oraşului de către Carol cel Pleşuv. De la bun început relicva a fost făcătoare de minuni, însă de abia din secolul al XII-lea

cultul Fecioarei Maria a început să captiveze imaginaţia populară. Îmi imaginez că, în secolele anterioare, viaţa fusese pur şi simplu prea dură. În orice caz, dacă arta poate servi drept ghid, iar în această călătorie mă ghidez după ea, Fecioara a jucat un rol minor în mintea oamenilor din secolele al IX-lea şi al X-lea. Apare, desigur, înfăţişată în episoade precum Buna Vestire şi Adoraţia Magilor, însă reprezentările Fecioarei cu Pruncul ca sursă a unei devoţiuni ieşite din comun sunt extrem de rare în arta ottoniană.[5] Cel mai[5] timpuriu obiect de cult al Fecioarei cu Pruncul, de orice dimensiune, este statuia din lemn pictat de la Saint-Denis care datează probabil din jurul anului 1130. Marile biserici romanice erau dedicate sfinţilor ale căror relicve le deţineau – Sfântul Saturnin, Sfântul Stefan, Sfântul Lazăr, Sfântul Dionisie, Sfânta Maria Magdalena, niciuna Fecioarei Maria. Apoi, după Chartres, toate marile catedrale din Franţa i-au fost dedicate: Paris, Amiens, Laon, Rouen, Reims.

Care a fost motivul acestei schimbări subite? Am crezut mult timp că trebuie să fi fost rezultatul cruciadelor, că războinicii întorşi acasă au adus cu ei admiraţia pentru unele virtuţi feminine precum blândeţea şi compasiunea, în contrapartida virtuţilor masculine pe care ei înşişi le reprezentau, curajul şi forţa fizică. Nu mai sunt acum atât de convins de această teorie, dar ea pare să fie confirmată de faptul că primele reprezentări ale Fecioarei ca obiect al devoţiunii sunt într-un stil bizantin pronunţat, de pildă, cea de pe o pagină a manuscrisului de la Cîteaux, unde Sfântul Bernard s-a alăturat Ordinului cistercian. Sfântul Bernard a fost unul dintre primii oameni care au vorbit despre Fecioară în termenii unui ideal de frumuseţe şi ai unui mediator între om şi Dumnezeu. Nu-i de mirare atunci că Dante i-a atribuit la sfârşitul Paradisului o odă către Fecioară având cele mai frumoase versuri scrise vreodată, în opinia mea.

Dar indiferent de înrâurirea Sfântului Bernard, o influenţă puternică în răspândirea cultului Fecioarei Maria au avut-o cu siguranţă frumuseţea şi măreţia Catedralei din Chartres. Construcţia ei a fost, în sine, un fel de miracol. Vechea biserică romanică fusese distrusă de un incendiu teribil în 1194: doar turnurile şi aripa vestică au mai rămas în picioare, iar oamenii din Chartres s-au temut că preţioasa lor relicvă s-a pierdut. Însă, după ce molozul a fost îndepărtat, au găsit-o intactă în criptă. Intenţia Fecioarei a fost atunci înţeleasă: o nouă biserică trebuia să fie construită, care să o întreacă în splendoare pe precedenta. O dată în plus, cronicarii descriu cum oamenii au venit din toate colţurile Franţei ca să pună umărul la muncă, cum sate întregi s-au mutat ca să ajute la asigurarea de provizii pentru muncitori. Trebuie să fi fost, negreşit, mult mai mulţi de această dată, întrucât construcţia era mai mare şi mai elaborată şi necesita sute de zidari, ca să nu mai vorbim despre o mică armată de sticlari care avea să furnizeze vitraliile pentru cele o sută şaptezeci de ferestre uriaşe. Poate că sună sentimental, dar nu-mi pot înăbuşi senzaţia că această credinţă a dat interiorului Catedralei din Chartres o unitate şi un spirit de devoţiune neatinse la niciuna dintre marile catedrale ale Franţei, aşa cum sunt cele din Bourges şi Le Mans.

În orice caz, trebuie adăugat că toată credinţa din Franţa nu ar fi fost de ajuns pentru reconstrucţia catedralei dacă eparhia din Chartres nu ar fi fost incredibil de bogată. După incendiu, Decanul şi Consiliul de canonici au hotărât să rezerve venitul pe trei ani pentru reconstrucţie, iar venitul lor la valoarea actuală este estimat la 750 000 de lire sterline pe an. Venitul Decanului era de 25 000 de lire sterline pe an. Dacă am mai adăuga şi că eparhia din Chartres avea legături strânse cu casa regală din Franţa, am vedea că, asemenea tuturor miracolelor, şi acesta are o explicaţie de natură materială care, de fapt, nu-l explică deloc.

Clădirea este realizată în noul stil arhitectural asupra căruia Suger îşi lăsase pecetea autorităţii la Saint-Denis: cel pe care îl numim gotic. Doar că la Chartres arhitectului i s-a spus să respecte fundaţiile fostei catedrale romanice, ceea ce însemna că boltirea gotică trebuia să acopere o suprafaţă mai mare ca oricând până atunci. Era o problemă formidabilă de structură şi, ca s-o rezolve, arhitectul a apelat la aşa-numitul contrafort zburător, una dintre acele fericite întâmplări când nevoia a dus la o inovaţie arhitecturală de o frumuseţe fenomenală şi nemaivăzută. Înăuntru nu se simte nicio clipă că ar fi existat vreo problemă de rezistenţă sau vreo dificultate de calcul: tot acest spaţiu armonios pare să fi apărut de nicăieri urmând o lege naturală a echilibrului.

S-a scris atât de mult despre stilul gotic, încât am fi tentaţi să-i subestimăm valoarea. Însă el rămâne una dintre cele mai remarcabile realizări umane. De la primele manifestări ale vieţii civilizate în arhitectură, piramida în trepte din Saqqara, să zicem, omul a privit clădirile ca pe o greutate aşezată pe sol. A acceptat natura lor materială şi, chiar dacă a încercat să le facă s-o transcendă prin proporţii sau prin culoarea marmurelor preţioase, s-a trezit de fiecare dată limitat de problema stabilităţii şi a greutăţii. În cele din urmă, acestea l-au adus înapoi cu picioarele pe pământ. Acum, prin artificiile stilului gotic – fusurile colonadelor, continuându-se fără întrerupere în boltă, şi ogiva –, omul putea să facă piatra să pară imponderabilă: expresia propriului său spirit uşor ca pana.

Prin aceleaşi mijloace îşi putea înconjura spaţiul cu sticlă. Suger a spus că a făcut asta pentru a obţine mai multă lumină, dar a descoperit că acele suprafeţe puteau fi transformate în mijlocul ideal pentru impresionarea şi educarea credincioşilor – unul mult mai reuşit decât pictura murală pentru că sticla avea o rezonanţă, un efect asupra simţurilor pe care suprafaţa mată a unei picturi pe perete

nu le putea atinge niciodată. „Omul se poate înălţa la contemplaţia divină prin intermediul simţurilor.” Ei bine, nicăieri, în opinia mea, nu sunt aceste cuvinte ale bătrânului pseudosfânt Dionisie mai frumos ilustrate decât la Catedrala din Chartres. Când te uiţi la vitraliile care te înconjoară de jur-împrejur, ele aproape par că transmit o vibraţie prin aer. Au, înainte de toate, un impact senzual-emoţional. Din proprie experienţă pot spune că este destul de dificil să-ţi dai seama ce se întâmplă în diferitele scene de pe ferestre, chiar dacă le iei la rând înarmat cu o fiţuică întocmită de vreun student erudit de la arte. Cât despre credinciosul de la începutul secolului al XIII-lea, mă îndoiesc profund că era atât de bine informat încât să urmărească firul poveştilor. Dar, în fond, ştim şi că friza de pe Partenon era aproape imposibil de văzut în poziţia sa originară şi trebuie să acceptăm că, într-o epocă nonutilitaristă, oamenii aflaţi sub imperiul unei emoţii puternice sunt gata să facă lucruri doar de dragul lor sau, aşa cum ar fi spus ei, întru preaslăvirea Domnului.

Chartres este încununarea primei mari treziri la viaţă a civilizaţiei europene. Este, de asemenea, puntea între stilul romanic şi stilul gotic, între lumea lui Abelard şi lumea lui Toma din Aquino, între lumea curiozităţii nestăpânite şi lumea sistemului şi a ordinii. Lucruri măreţe urmau să fie înfăptuite în următoarele secole ale goticului reionant, realizări grandioase ale creaţiei, atât arhitecturale, cât şi spirituale. Dar toate s-au sprijinit pe fundaţiile turnate în secolul al XII-lea. Aceasta a fost epoca care a dat avânt civilizaţiei europene. Energia noastră intelectuală, contactul cu minţile luminate ale Greciei antice, posibilitatea de mişcare şi schimbare, credinţa că ne putem apropia de Dumnezeu prin frumuseţe, sentimentul de compasiune, încrederea într-o comunitate creştină – toate acestea, şi multe altele, au apărut în acei minunaţi o sută de ani între consacrarea Catedralei din Cluny şi reconstrucţia celei din Chartres.

8. Anselmus, Proslogion, traducere din limba latină, postfaţă şi note de Gh. Vlăduţescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997, p. 9.

9. Este vorba despre confuzia dintre Sfântul Dionisie, martir creştin născut în Italia care a trăit în secolul al III-lea, şi Dionisie Areopagitul, care a trăit în secolul I, fiind convertit de apostolul Pavel în Areopagul Atenei. I-au fost atribuite aşa-numitele texte areopagite, a căror paternitate a fost contestată.

Iubirea romantică şi realitatea

Mă aflu în lumea gotică, lumea cavalerismului, a curtoaziei şi a iubirii romantice, o lume în care lucrurile serioase erau împlinite cu un anumit simţ ludic – unde până şi războiul sau teologia puteau deveni un fel de joc; şi când arhitectura a atins un nivel de extravaganţă fără precedent în istorie. După toate marile principii unificatoare din secolul al XII-lea, goticul reionant poate părea excentric şi luxuriant – ceea ce Veblen a numit o risipă care-ţi sare în ochi. Şi totuşi aceste secole au produs unele dintre cele mai mari spirite din istoria omenirii, printre care Sfântul Francisc de Assisi şi Dante. Dincolo de toată fantezia tipică imaginarului gotic s-a păstrat, pe două planuri diferite, un simţ acut al realităţii. Omul medieval vedea lucrurile foarte limpede, dar era de părere că aceste aparenţe n-ar trebui să fie considerate ca nimic mai mult decât simboluri sau dovezi ale unei lumi ideale, care era singura realitate adevărată.

Fantezia ne frapează înainte de toate şi ne întâmpină în sala Muzeului Cluny din Paris unde este expusă o serie de tapiserii cunoscută drept Doamna şi licornul, unul dintre cele mai încântătoare exemple ale spiritului gotic. Sunt poetice, fantastice şi profane. Tema aparentă o reprezintă cele patru simţuri. Însă subiectul lor real e puterea dragostei ce poate recruta şi supune toate forţele naturii, inclusiv pe cele două embleme ale senzualităţii şi ferocităţii, licornul şi leul. Aceştia îngenunchează în faţa domniţei ce întruchipează castitatea, ţinându-i cortul ridicat din colţuri. Cele două animale sălbatice au devenit, într- un sens heraldic, susţinătorii ei. Iar peste tot în jurul acestei scene alegorice vedem ceea ce filosofii medievali numeau natura naturans – natura creatoare: copaci, flori, frunze în neştire, păsări, maimuţe şi acele simboluri mai mult decât evidente ale naturii creatoare, iepurii. Avem chiar şi natura domesticită, un căţeluş aşezat pe un pui de pernă. Este o imagine a fericirii lumeşti în expresia sa de maxim rafinament sau, aşa cum spun francezii, douceur de vivre, adesea confundată cu civilizaţia.

Am parcurs un drum lung de la credinţa înflăcărată ce i-a făcut pe cavaleri şi pe doamne să se înhame pe povârnişul dealului la carele cu piatră pentru construirea Catedralei din Chartres. Dar originile noţiunii de iubire ideală şi de putere irezistibilă a blândeţii şi frumuseţii, emblematic transmise de omagiul celor două fiare sălbatice, pot fi găsite cu trei secole în urmă; putem chiar să începem să le căutăm pe portalul nordic de la Chartres.

Acesta a fost decorat în jurul anului 1220 şi se pare că ar fi fost plătit de acea formidabilă doamnă, Blanche a Castiliei, mama Sfântului Ludovic al Franţei. Poate din acest motiv, ori poate pur şi simplu pentru că era dedicat Fecioarei Maria, multe dintre figuri sunt femei. Câteva dintre episoadele prezentate pe boltă înfăţişează personaje feminine din Vechiul Testament, iar în colţul porticului este reprezentată una dintre primele femei din arta occidentală conştientă de farmecul ei. Doar cu câţiva ani în urmă, femeile erau văzute ca scorpiile îndesate şi puse pe harţă de pe cristelniţa Catedralei din Winchester: acestea erau femeile care îi însoţiseră pe vikingi în Islanda. Iar acum avem această întruchipare a castităţii, ridicându-şi mantia, cu o mână în sus şi capul întors într-o mişcare de un rafinament conştient de sine, care ar fi putut să treacă drept afectat dacă n-ar fi fost autentic modest. Ar putea să fie Beatrice a lui Dante. De fapt, reprezintă o sfântă pe nume Modeste. Este încă un pic austeră. Iar când ne uităm la detaliile de pe portal – acele detalii minunate ce reflectă întreaga viaţă imaginară a secolului – găsim reprezentări ale femeilor a căror feminitate e mai caldă şi mai

accesibilă: Iudita îngenunchind în paraclisul său şi turnându-şi cenuşă în cap, Estera aruncându-se la picioarele regelui Ahaşver. Aici, aproape pentru prima dată în artele vizuale, desluşim legătura omenească dintre bărbat şi femeie.

Aceste sentimente erau, desigur, de multă vreme izvoarele de inspiraţie ale poeţilor rătăcitori din Provence, ale menestrelilor şi trubadurilor, şi ale acelei poveşti de dragoste fantastice Aucassin şi Nicoleta. Dintre cele două sau trei facultăţi care au fost adăugate spiritului european de la civilizaţia Romei şi Greciei antice încoace, niciuna nu mi se pare mai bizară şi mai inexplicabilă decât sentimentul iubirii ideale sau curteneşti. Era complet necunoscut Antichităţii. Pasiunea, da; dorinţa, desigur că da; afecţiunea neabătută, da. Dar această stare de supunere absolută în faţa voinţei unei femei aproape intangibile, credinţa că niciun sacrificiu nu este prea mare, că o viaţă întreagă poate fi îndreptăţit petrecută curtând o domniţă severă sau suferind în numele ei le-ar fi părut romanilor sau vikingilor nu doar absurdă, ci şi incredibilă. Şi, cu toate acestea, ea a dăinuit fără să fie pusă la îndoială timp de sute de ani. A fost sursa de inspiraţie pentru o vastă literatură – de la Chretien de Troyes până la Shelley – pe care eu o găsesc în mare măsură imposibil de citit. Ba chiar până în 1945 am păstrat anumite gesturi cavalereşti: ne scoteam pălăria în faţa doamnelor, le lăsam să treacă primele pe uşă, iar în America le împingeam scaunul la masă. Şi încă mai credeam în fantezia că sunt nişte fiinţe caste şi pure, în prezenţa cărora nu ar trebui să relatăm anumite istorii sau să pronunţăm unele cuvinte.

Ei bine, se pare că acum am scăpat în sfârşit de asta, dar ne-a luat ceva timp, iar acest lucru ne spune ceva. De unde a început totul? Adevărul este că nimeni nu ştie. Majoritatea lumii crede că a venit de la Răsărit, odată cu ogiva. Că pelerinii şi cruciaţii au găsit în lumea musulmană tradiţia literaturii persane în care femeile erau destinatarele complimentelor extravagante şi ale devoţiunii. Nu mă pricep suficient de bine la literatura persană încât să spun dacă acest lucru este adevărat, cred în schimb că a existat o altă influenţă, mai puţin directă, a cruciadelor asupra conceptului de iubire curtenească. Domniţa castelului trebuie să fi fost pusă într-o poziţie tare ciudată printre atâţia tineri bărbaţi fără ocupaţie, care nu-şi puteau petrece tot timpul la vânătoare şi care, cu siguranţă, nu puneau niciodată osul la ceea ce noi astăzi am numi treabă. Iar când stăpânul era plecat de acasă câte un an sau doi, ea rămânea la conducere. Îi prelua funcţiile şi primea omagiile cuvenite într-o societate feudală, iar cavalerul pribeag care o vizita o făcea cu deferenţa şi speranţa pe care le regăsim în versurile trubadurilor. Numeroasele oglinjoare din fildeş şi alte obiecte casnice din secolul al XIV-lea susţin această teorie. Ele alcătuiesc un întreg repertoriu al galanteriei, atingând apogeul în scena cunoscută drept Asediu asupra castelului iubirii[10], în care domniţele aplecate peste metereze opun o rezistenţă de faţadă tinerilor curtezani urcând pe scările de sfoară. Scenele hilare din opera lui Rossini Contele Ory nu sunt atât de lipsite de o bază istorică pe cât s-ar putea crede. Ar trebui probabil să adaug că ideea de căsătorie nu era pusă la îndoială, nu mai mult decât ar fi pusă astăzi. „Căsătoria din dragoste” este mai degrabă o invenţie a secolului al XVIII-lea târziu. Căsătoriile medievale erau în întregime o chestiune de proprietate şi, aşa cum bine ştie toată lumea, căsătoria fără iubire iscă iubire fără căsătorie.

Atunci presupun că trebuie să recunoaştem şi că respectivul cult al Fecioarei Maria despre care vorbeam mai devreme a avut ceva de-a face cu toate astea. În acest context sună aproape ca o blasfemie, dar adevărul rămâne că, de multe ori, nu prea îţi dai seama dacă lirica romantică medievală era adresată ibovnicei

poetului sau Fecioarei Maria. Încununarea tuturor scrierilor despre iubirea ideală, Vita Nuova a lui Dante, este o lucrare semireligioasă şi să nu uităm că, până la urmă, Beatrice este cea care îl conduce pe Dante în Paradis.

Din toate aceste motive, cred că ne este permis să asociem cultul iubirii ideale cu delicateţea şi frumuseţea răvăşitoare pe care le găsim la madonele din secolul al XIII-lea. Au existat oare fiinţe mai delicate decât doamnele din sculpturile din fildeş gotice? Cât de grosolane, comparativ cu ele, sunt marile frumuseţi ale altor epoci care au preamărit femeia – ale veneţienilor din secolul al XVI-lea, de pildă! Poate doar Botticelli şi Watteau pot să se înscrie la acest concurs. Această frumuseţe fizică subtilă era acompaniată de un nou ritm: dulcele stil nou. S-a sugerat că delicatele forme ale Fecioarei gotice erau date de formele fildeşului de elefant din care a fost sculptată. Nu e imposibil, dar acest ritm fluid mergea mult dincolo de nevoile materiale. În basorelieful din fildeş Mariile la Sfântul Sepulcru, există o relaţie muzicală între personaje.

Oare doamnele din secolul al XIV-lea chiar arătau aşa? E greu de spus, pentru că noţiunea de portretistică s-a dezvoltat pe deplin abia la sfârşitul secolului. Cert este însă că aşa ar fi vrut admiratorii, poate chiar soţii lor, să arate. Prin urmare, este cu atât mai surprinzător să aflăm că aceste fiinţe suave erau îngrozitor de maltratate. Şi chiar aşa trebuie să fi stat lucrurile, pentru că avem un manual despre cum să te porţi cu femeile – de fapt, cum să-ţi creşti fiicele – al unui personaj numit Cavalerul Turnului din Landry, scris în 1370, care s-a bucurat de atât de mult succes, încât a ajuns să fie citit ca un soi de carte de căpătâi până în secolul al XVI-lea. S-a publicat chiar şi o ediţie ilustrată de Durer. În carte, cavalerul, având reputaţia unui om excepţional de blând, descrie cum femeile neascultătoare trebuie să fie bătute şi înfometate şi târâte de păr. Îndrăznesc să spun că ele şi-au luat revanşa – zâmbetele lor încrezătoare îţi dau impresia că femeile gotice erau perfect capabile să-şi poarte singure de grijă.

Iubirea curtenească era subiectul nu doar al cânturilor, ci şi al lungilor – foarte lungilor – naraţiuni în proză sau versuri. Iar asta îmi aminteşte de un alt lucru pe care secolele gotice l-au adus conştiinţei europene: acel mănunchi de idei şi sentimente ce înconjoară cuvintele „romantic” şi „poveste de dragoste”. Nu poţi fi mai clar decât atât pentru că stă în natura romantismului să scape oricărei definiţii. Nici măcar nu putem spune că a fost o invenţie gotică. Presupun că, după cum sugerează şi cuvântul, era mai degrabă romanică şi a crescut în acele regiuni din sudul Franţei unde amintirea civilizaţiei romane nu se ştersese cu totul când a fost acoperită de imaginarul mai fabulos al sarazinilor. Dar poveştile de dragoste cavalereşti din epoca gotică, de la Chretien de Troyes în secolul al XII-lea până la Malory în secolul al XV-lea, cu alegoriile şi personificările lor, cu ale lor călătorii nesfârşite şi veghile ce durau toată noaptea, cu vrăjile şi misterele lor, toate împletite în ţesătura iubirii curteneşti, erau o specialitate a minţii medievale. Timp de două sute de ani, Romanul trandafirului a fost, alături de Boethius şi de Biblie, cea mai citită carte din Europa. Nu ştiu câţi oameni din ziua de astăzi au citit-o până la capăt, cu excepţia celor ce scriu o lucrare de diplomă pe această temă. Însă efectul acestor poveşti de dragoste asupra literaturii din secolul al XIX-lea a fost fără îndoială decisiv – fie că au funcţionat ca o carieră de exploatare, fie ca o evadare – mai ales în Anglia: „Ajunul sfintei Agnes”[H], „Frumoasa ce nu ştie mila”[12], Povestiri despre regele Arthuri[3], ca să nu mai menţionăm capodopera fundamentală a sfârşitului de secol al XIX-lea, Tristan şi Isolda de Wagner. Poate că nu mai citim poveştile de dragoste gotice, însă ele joacă în continuare un rol în

vieţile noastre imaginare.

Marii patroni ai artelor şi învăţăturii din lumea gotică au fost patru fraţi: Carol al V-lea, rege al Franţei, al cărui nas lung este prima trăsătură regală care a ajuns la noi neidealizată; ducele de Burgundia, cel mai viclean şi mai ambiţios – într-un final, şi cel mai puternic – dintre fraţi; Ludovic de Anjou şi ducele de Berry. Au fost cu toţii patroni ai artelor – constructori, bibliofili şi colecţionari –, însă ducele de Berry a fost cu adevărat special prin faptul că trăia exclusiv pentru artă. Era un om amabil, care nu-şi refuza plăcerile şi ale cărui sentimente faţă de femei nu erau foarte mult influenţate de idealurile cavalereşti. Se pare că el ar fi spus: „Cu cât mai multe, cu atât mai bine şi să nu spui niciodată adevărul”. Într-o miniatură pentru una dintre cărţile sale, Sfântul Petru pare să-l primească în Rai fără formalităţile obişnuite, lucru cu care supuşii săi, pe care îi taxa fără milă, n-ar fi fost poate de acord. A construit o serie de castele fabuloase incrustate cu metale preţioase, imortalizate pentru noi de pictorul Pol de Limbourg, pe care le-a umplut cu picturi şi tapiserii, bijuterii şi alte maşinării improvizate, împodobite cu nestemate – ca să nu mai spunem nimic despre celebra lui colecţie de urşi şi câini: avea 1 500 de câini, un număr prea mare chiar şi pentru mine. Castelele au dispărut împreună cu urşii şi câinii, iar moliile au ros toate tapiseriile, cu excepţia unui set aflat la Angers, făcut pentru Ludovic de Anjou. Însă câteva comori s-au păstrat, pretinse relicvarii, în realitate jucării încântătoare şi extravagante care surprind totuşi aroma acelei lumi fanteziste şi somptuoase.

Şi, mai presus de orice, ne-au rămas foarte multe dintre cărţile sale care îl arată drept ceea ce s-ar putea numi, pe bună dreptate, un patron creativ. Cu alte cuvinte, nu doar că i-a descoperit pe cei mai înzestraţi artişti ai epocii, ci i-a şi încurajat să urmeze căi nebătute. Fratele său, Carol al V-lea, avea o bibliotecă uriaşă, însă cărţile lui erau alese pentru funcţia didactică a textelor, iar pictorii care lucrau anluminurile erau artizanii obişnuiţi ai curţii. În schimb, artiştii ducelui de Berry erau cele mai deschise spirite ale vremii. Ce ne spune acest lucru despre civilizaţia de la sfârşitul secolului al XIV-lea? În primul rând, că sensibilitatea şi rafinamentul secolului al XIII-lea au durat mai mult de un veac. Au supravieţuit Morţii negre şi Războiului de 100 de Ani şi primelor legi de împrejmuire ale revoluţiei economice, căpătând totodată renume internaţional. Dulcele stil nou al fildeşurilor gotice s-a tot înmuiat şi s-a tot îndulcit până a devenit (mai avem voie să spunem asta?) mai degrabă efeminat. Au fost o efervescenţă şi un avânt la începutul secolului al XIV-lea care s-au pierdut după 1380, fiind compensate printr-o creştere a subtilităţii. Câte straturi ale simţirii se pot discerne în pictura The Fool a lui Jacquemart de Hesdin? În acelaşi spirit, ducele ne-a lăsat autoportretul în care îl vedem îngenunchind în faţa Fecioarei Maria. Nu pretinde a fi altceva decât un om frivol, iar Fecioara, pierdută în propria reverie, nici nu îl bagă în seamă. Veşmintele drapate delicat în jurul ei sunt ca o emblemă a gândurilor blânde, complexe, întoarse către sine.

Dintr-o pură întâmplare, acest tip de compoziţie ni s-a transmis într-un portret regal englezesc, aşa- numitul Diptic Wilton. El îl înfăţişează pe Richard al II-lea cu sfinţii săi patroni, care i-l prezintă Fecioarei Maria. Regina Raiului e ceva mai interesată de el decât fusese de ducele de Berry şi, de fapt, toţi îngerii săi prezenţi poartă emblemele regelui, cerbul alb şi colierul din păstăi de mazăre verde. Cât de rafinat este acest portret! Şi cât de grosolane sunt, prin comparaţie, toate portretele regale ulterioare! Şi totuşi, aşa cum bine ştim, Richard al II-lea a fost omorât cu brutalitate, iar dragostea pentru artă nu a venit în ajutorul lui: încă un

exemplu care ne arată cum, în Evul Mediu, civilizaţia intra pe-o ureche şi ieşea pe cealaltă.

Manuscrisele ducelui de Berry ilustrează o altă facultate a minţii umane care se dezvoltase în secolul precedent, observarea fermecată a elementelor naturii: frunze şi flori, animale şi păsări. Neobişnuit este că reacţia omului medieval în faţa naturii era de a le vedea pe toate acestea izolat. Literalmente, nu vedea pădurea din cauza copacilor. Încă de la jumătatea secolului al XIII-lea sculptorii gotici începuseră să acorde mare atenţie frunzelor şi florilor, şi descoperim o minuţiozitate a observaţiei şi o acurateţe uimitoare în zonele superioare ale coloanelor în afara casei capitulare din Southwell. Cât despre păsări, ele erau o obsesie medievală. Sunt tema unuia dintre primele caiete de schiţe medievale, iar chenarele manuscriselor abundă de ele. Dacă i-ai fi cerut unui cleric din secolul al XIV-lea să te lămurească ce semnifică toate aceste păsări, ţi-ar fi spus probabil că reprezintă suflete, pentru că pot zbura până la Dumnezeu; dar asta nu explică de ce artiştii le desenau cu atâta acurateţe obsesivă, iar eu cred că motivul este că ele deveniseră simboluri ale libertăţii. În feudalism, oamenii şi animalele erau lipiţi cu picioarele de pământ, puţini fiind cei ce se puteau ridica deasupra acestei condiţii – poate doar artiştii şi păsările. Păsările erau vesele, pline de speranţă, mobile şi lipsite de pudoare şi aveau, în plus, genul de însemne care se potriveau heraldicii medievale.

Manuscrisele timpurii din biblioteca lui Jean de Berry demonstrează această abordare a naturii prin izolarea elementelor şi reducerea la simbol, în care florile şi copacii sunt puşi unul lângă altul pe o suprafaţă plată. Dar, pe la mijlocul carierei sale de patron, ducele a descoperit un artist – sau un grup de artişti – pe nume Limbourg, care printr-o revelaţie de geniu au văzut natura aşa cum o vedem noi, ca parte a unei experienţe vizuale complete. Cea mai mare parte a lucrărilor s-a pierdut, fireşte, dar cel puţin o carte a rămas, Les Tres Riches Heures, şi este una dintre minunile istoriei artei. Avem aici bărbaţi şi femei care cultivă pământul, seceră, mărunţesc cu grapa, seamănă un câmp cu o sperietoare de păsări în fundal şi dintr-odată ne dăm seama că toate aceste lucruri se petreceau în aceleaşi locuri şi cu aceleaşi unelte pe toată durata Evului Mediu (pentru că, în fond, oamenii au continuat să mănânce pâine) şi aveau să o facă şi după aceea fără nicio schimbare, chiar până înainte de ultimul război.

Pe lângă înfăţişarea vieţii rurale a Franţei medievale, aceste ilustraţii fac un tablou vivant al vieţii de curte. Încep cu o imagine a ducelui la cină. Uitaţi-l aici, înfăţişat cu faimoasa lui solniţă din aur, pomenită în inventare, şi doi dintre căţeluşi stând în dreptul ei pe masă. În spatele său, şambelanul îi face semn unui jălbaş timid să se apropie, spunându-i „approche, approche”, iar curtenii, printre care şi un cardinal, îşi ridică mâinile în semn de protest în faţa unei asemenea condescendenţe. Scena de război din fundal este doar o tapiserie – ducele nu prea avea războaiele la inimă. Doamnele nu sunt prezente la această cină grandioasă, dar în aprilie îşi pun bonetele de Paşte şi se răsfaţă cu un moment de curtare nevinovată, numită aşa pentru că doar la curţile nobiliare aveai timp de astfel de preambuluri plăcute. În mai, toţi îşi pun coroniţe împletite din frunze şi ies la cavalcadă. Ce vis! Nicio societate nu a fost vreodată mai elegantă, mai de bonton, mai aleasă.

Aceste curţi nobiliare franceze şi burgunde dădeau tonul în modă şi bune maniere în întreaga Europă. Conceptul s-a păstrat mult timp: „Azi ştiu ce-s politeţile

subţiri”[14] îşi dorea în continuare Yeats pentru fiica lui în 1916. Iar mulţi oameni se gândesc şi astăzi la astfel de lucruri când pomeneşti cuvântul „civilizaţie”. Ei bine, nu spun că este ceva ce ar trebui luat în derâdere. Doar că nu este nici suficient ca să menţină o civilizaţie vie, pentru că aceste conduite există doar în prezent. Ţin de o mică societate statică ce nu priveşte niciodată în afară sau dincolo de ea şi ştim din numeroase exemple că astfel de societăţi pot să devină complet încremenite, mânate doar de dorinţa de a-şi păstra propria ordine socială. Marele şi cu adevărat unicul merit al societăţii europene a fost acela că nu a încetat niciodată să se dezvolte şi să se schimbe. Nu s-a bazat pe o perfecţiune înţepenită, ci pe idei şi inspiraţie. Până şi idealul curtenesc poate lua o formă neaşteptată.

În anii în care se construia portalul nordic al Catedralei din Chartres, un tânăr dandy bogat pe nume Francesco Bernadone trecea printr-o transformare radicală. Era, şi fusese dintotdeauna, cel mai galant dintre oameni, profund influenţat de idealurile franceze ale cavalerismului. Până într-o zi când, gătindu-se cu cele mai bune haine în aşteptarea vreunei aventuri cavalereşti, a întâlnit un gentilom sărman care părea să aibă nevoi mai mari decât ale lui, aşa că i-a dat mantia sa. În acea noapte a visat că trebuie să reconstruiască Oraşul Ceresc. Ulterior, şi-a împărţit averea cu atâta largheţe, încât tatăl său, un negustor bogat din oraşul italian Assisi, s-a simţit obligat să-l dezmoştenească. La care Francesco şi-a scos şi hainele care mai rămăseseră pe el şi a spus că nu avea să mai posede nimic, absolut nimic. Episcopul din Assisi i-a ascuns goliciunea şi i-a dat ulterior o mantie, iar Francesco a luat-o spre pădure, fredonând un cântec franţuzesc.

A petrecut următorii trei ani în sărăcie cruntă, îngrijindu-i pe leproşi, care nu erau deloc puţini în Evul Mediu, şi reconstruind cu mâna lui (pentru că-şi interpretase visul literal) biserici părăsite. Într-o zi, la liturghie, a auzit cuvintele „Să nu aveţi nici aur, nici argint, nici bani în cingătorile voastre; nici traistă pe drum, nici două haine, nici încălţăminte, nici toiag”. Presupun că le auzise de multe ori până atunci, dar de această dată l-au atins la inimă. Şi-a lepădat toiagul şi încălţămintea şi a pornit desculţ înspre dealuri. În orice făcea, respecta cuvintele Evangheliilor întocmai şi le traducea în limbajul poeziei cavalereşti şi cântecelor menestrelilor care îi stăteau mereu pe limbă. A spus că şi-a ales sărăcia drept Domniţă a sa, iar când a făcut un gest şi mai drastic de abnegaţie, a declarat că era spre slava numelui ei. O făcea parţial pentru că văzuse cum puterea corupe şi, parţial, pentru că simţea că ar fi lipsit de curtoazie să se afle în compania cuiva mai sărac decât el.

De la bun început, a fost clar pentru toată lumea că Sfântul Francisc (aşa cum îi spunem astăzi) era un geniu religios – cel mai mare, în opinia mea, apărut vreodată în Europa – şi când, împreună cu primii săi doisprezece discipoli, a reuşit să ajungă la Papa Inocenţiu al III-lea, cel mai dur politician din Europa (dar şi un mare creştin), acesta i-a dat permisiunea să înfiinţeze un ordin. A fost o decizie extraordinară, nu doar pentru că Sfântul Francisc era un laic fără nicio pregătire teologică, ci şi pentru că el şi bieţii lui însoţitori zdrenţăroşi au fost atât de bucuroşi că au mers să-l vadă pe Papă, încât au început să danseze. Ce imagine! Din păcate, pictorii timpurii ai legendei franciscane nu au imortalizat-o.

Cele mai convingătoare ilustrări ale istoriei Sfântului Francisc sunt lucrările pictorului sienez Sassetta, chiar dacă sunt făcute mult mai târziu, pentru că tradiţia gotică cavalerească a continuat în Siena mai mult timp decât oriunde în Italia şi a dat imaginilor sprinţare ale lui Sassetta o lirică, ba chiar o calitate

vizionară mult mai franciscană decât imaginilor greoaie ale lui Giotto. Însă acestea s-au impus mai mult nu doar pentru că Giotto a lucrat cu o sută cincizeci de ani mai aproape de vremurile Sfântului Francisc, ci şi pentru că el şi anturajul său au fost aleşi să decoreze cea mai mare biserică dedicată Sfântului Francisc în Assisi. Iar când vine vorba despre episoadele mai târzii şi – cum s-o spun? – mai puţin lirice din viaţa sfântului, frescele lui Giotto respiră o umanitate care îl depăşeşte cu mult pe Sassetta. Unde mi se pare mie că dau amândoi greş este chiar când vine vorba de imaginea sfântului. Îl înfăţişează prea grav şi poruncitor. Nu surprind nicio sclipire din bucuria pe care el o preţuia aproape la fel de mult pe cât preţuia curtoazia. Întâmplarea face să nu ştim deloc cum arăta. Prima reprezentare, ce trebuie să dateze de la scurt timp după moarte, este (destul de potrivit) pe o cutie franţuzească din email. Cea mai cunoscută pictură timpurie este atribuită primului pictor italian faimos, Cimabue. Arată destul de convingător, însă din păcate ea a fost în întregime repictată şi ne arată doar cum credea secolul al XIX-lea că trebuie să fi arătat Sfântul Francisc.

Sfântul Francisc a murit în 1226 la vârsta de patruzeci şi trei de ani, epuizat din cauza vieţii sale austere. Pe patul de moarte, i-a cerut iertare „bietului frate-catâr de povară, trupului meu” pentru greutăţile pe care l-a obligat să le îndure. A apucat să vadă cum grupul său de umili însoţitori s-a transformat într-o mare instituţie, iar în 1220 a renunţat, cu toată naturaleţea, la conducerea ordinului. A recunoscut că nu era un bun administrator. Doi ani după moarte a fost canonizat şi, aproape imediat, adepţii lui au început să construiască o mare bazilică în cinstea sa. Cu ale sale Biserica de Sus şi Biserica de Jos, îngrămădite pe coasta unui deal abrupt, complexul este atât o extraordinară realizare inginerească, cât şi o capodoperă a arhitecturii gotice. A fost decorată de toţi marii pictori italieni din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea de la Cimabue încoace, devenind astfel cea mai bogată şi mai evocatoare biserică din Italia. Un monument neobişnuit pentru un biet om sărac, căruia îi plăcea să spună: „Vulpile au vizuini şi păsările cerului au cuiburi, numai Fiul Omului nu are unde să-şi odihnească trupul”. Şi, desigur, cultul sărăciei nu avea să dăinuie după moartea Sfântului Francisc, aşa cum nu a făcut-o nici măcar cât a trăit el. A fost oficial dezaprobat de Biserică, căci ea devenise deja parte a unui sistem bancar internaţional care apăruse în Italia secolului al XIII-lea. Acei discipoli ai sfântului numiţi Fraticelli care se cramponau de doctrina sărăciei au fost denunţaţi ca eretici şi arşi pe rug. Şi, timp de şapte sute de ani, capitalismul a continuat să crească până la proporţiile monstruoase de astăzi. Ar putea să pară că Sfântul Francisc nu a avut niciun impact, pentru că până şi acei reformatori omenoşi din secolul al XIX-lea, care îl invocă uneori, nu doresc să ridice în slăvi sau să sanctifice sărăcia, ci s-o abolească.

Şi totuşi, credinţa că pentru eliberarea spiritului trebuie să renunţăm la toate bunurile noastre lumeşti este împărtăşită de toţi marii învăţători religioşi – de la Răsărit la Apus, fără nicio excepţie. Este un ideal la care spiritele alese se întorc mereu, oricât de imposibil ar fi de pus în practică. Aplicându-l cu atâta simplitate şi graţie, Sfântul Francisc a făcut ca acesta să devină parte din conştiinţa europeană. Şi, eliberându-se de povara bunurilor materiale, a atins o stare spirituală ce a căpătat o nouă semnificaţie la sfârşitul secolului al XVIII-lea prin filosofia lui Rousseau şi a lui Wordsworth. Tocmai pentru că nu avea nimic, Sfântul Francisc simţea sincer că este înfrăţit cu toată creaţia divină, nu doar cu fiinţele vii, ci şi cu fratele-foc şi sora-vânt.

Această filosofie l-a inspirat să scrie imnul dedicat unităţii creaţiei, Cântecul

fratelui Soare, şi este exprimată cu o naivitate irezistibilă în colecţia de legende numită Fioretti – „Florilegiul faptelor minunate ale Sfântului Francisc". Nu toată lumea se descurcă printre argumentaţiile lui Abelard sau Summa lui Toma din Aquino, dar oricine se poate delecta cu aceste basme pioase care, până la urmă, poate nu sunt în întregime fabricate. În limbaj contemporan, ele sunt printre primele exemple de comunicare de masă – în orice caz, de la Evanghelii încoace. Ne povestesc, de pildă, cum Sfântul Francisc a convins un lup fioros să nu-i mai terorizeze pe oamenii din Gubbio, încheind un pact prin care, în schimbul meselor regulate, acesta avea să-i lase pe orăşeni în pace. „Să batem palma", i-a zis Sfântul Francisc, iar lupul i-a întins laba. Cea mai cunoscută dintre toate este predica adresată păsărilor – acele creaturi care, în mentalitatea gotică, păreau să se bucure de un privilegiu unic. Şapte secole nu au scăzut cu nimic frumuseţea naivă a acestui episod, nici din textul Florilegiului, nici din fresca lui Giotto.

Sfântul Francisc este un reprezentant al perioadei goticului pur – perioada cruciadelor şi a castelelor şi a marilor catedrale. Chiar dacă i-a dat o interpretare personală, el aparţinea epocii cavalereşti. Însă, oricât de seducătoare ar părea acea lume, ea trebuie să ni se pară astăzi, în opinia mea, cu atât mai ciudată şi îndepărtată. E la fel de fermecătoare, de luminoasă, de transcendentală ca vitraliile care i-au marcat gloria şi, în sensul de bază al cuvântului, la fel de fictivă. Dar, deja din timpul vieţii Sfântului Francisc, o altă lume îşi făcea apariţia, una care, de bine sau de rău, avea să stea la baza lumii noastre, o lume a comerţului şi a băncilor, a oraşelor pline cu oameni pragmatici al căror scop în viaţă era să se îmbogăţească fără să înceteze să pară respectabili.

Cetate, cetăţean, civil, viaţă civică: presupun că toate acestea au o legătură directă cu ce înţelegem prin civilizaţie. Istoricii din secolul al XIX-lea, cărora le plăcea genul acesta de jocuri de cuvinte, credeau într- o asemenea legătură, ba chiar au susţinut că civilizaţia a început odată cu republicile italiene din secolul al XIV-lea. Ce pot spune, civilizaţia aşa cum o văd eu putea la fel de bine – sau poate chiar mai degrabă – să apară într-o mănăstire sau la o curte nobiliară, nu neapărat într-un oraş. Oricum ar fi, sistemul social şi economic care s-a format în oraşele italiene, mai ales în Florenţa secolului al XIII-lea, avea meritele sale. Spre deosebire de lumea cavalerească, el era realist: dovada este chiar faptul că a supravieţuit. Condiţiile industriale şi bancare din Florenţa din timpul lui Dante erau surprinzător de similare cu cele care există astăzi pe Strada Lombard[15], cu excepţia contabilităţii în partidă dublă, inventată abia în secolul al XIV-lea. Desigur că republicile italiene nu erau nici pe departe atât de democratice precum istoricii liberali, acei premarxişti naivi, credeau că sunt. Puterea de exploatare se afla în mâinile câtorva familii care reuşeau să opereze în cadrul unui sistem de afinităţi de breaslă în care muncitorii nu aveau niciun cuvânt de spus.

Negustorul italian tipic din secolul al XIV-lea nu era o figură foarte simpatică – în orice caz, nu mai mult decât bătrânul destrăbălat Jean de Berry. Poveştile despre cumpătarea florentină sunt ca cele pe care evreii le răspândeau unii despre alţii. Însă – iar aici comparaţia cu Strada Lombard se încheie – noile clase de negustori, în calitate de comanditari ai artei epocii lor, aveau o intuiţie cel puţin tot la fel de bună ca nobilimea. Şi, aşa cum sistemul lor economic a reuşit să se extindă şi să dăinuie până în ziua de astăzi, tot aşa şi pictura pe care au comandat-o căpăta un fel de realitate trainică ce avea să fie scopul principal al artei occidentale până la Cezanne. Ea a prosperat pentru că a implicat o a treia dimensiune. Arta bidimensională – arta tapiseriei – este încântătoare. Creează o lume proprie de

suspendare a credinţei. Îi îngăduie artistului să dea frâu liber imaginaţiei şi să decoreze suprafeţe. Dar, dintr-un motiv oarecare, nu poate evolua. Ajunge la o perfecţiune limitată şi se blochează acolo. Însă, în momentul în care introduci o a treia dimensiune – spaţiul, consistenţa –, atunci posibilităţile de expansiune şi dezvoltare sunt nesfârşite.

Pentru orice om al cărui ochi a fost condiţionat de realismul prezent în arta europeană de la Renaştere până la cubişti, frescele lui Giotto din Capela Arena de la Padova nu par foarte realiste – probabil nu mai mult decât tapiseriile gotice. Dar un lucru e clar: în loc de un talmeş-balmeş decorativ, el s-a concentrat asupra câtorva forme simple, consistente, ordonate în spaţiu. Giotto e interesant pentru noi din două motive diferite, dar complementare: apetitul nostru pentru consistenţă şi interesul nostru pentru umanitate. Nu-i atât de greu de înţeles de ce avem mai multă încredere în simţul tactil decât în cel vizual, auditiv sau olfactiv. Când Samuel Johnson a vrut să demonteze teoria unui filosof ce susţinea că materia nu există, a lovit cu piciorul o piatră şi a crezut că şi-a demonstrat punctul de vedere. Giotto avea, mai mult decât orice artist de dinaintea lui, abilitatea de a-şi face personajele să pară că au substanţă. Reuşea să le reducă la forme ample, comprehensibile, inteligibile şi să-ţi dea o satisfacţie profundă când simţeai că le poţi înţelege atât de complet. Îşi reda personajele cu mai multă credibilitate pentru că dorea ca noi să simţim mai intens drama prin care acestea treceau. Odată ce învăţăm, ca să zicem aşa, limba lui Giotto, îl vedem ca pe unul dintre cei mai mari maeştri din toate timpurile ai dramei pictate.

Cum şi-a dezvoltat Giotto acest stil original şi foarte personal? În tinereţea lui – s-a născut în apropierea Florenţei în anul 1265 –, pictura italiană era, în realitate, doar o formă mai puţin rafinată a picturii bizantine. Avea un stil liniar, plat, bazat pe nişte concepte tradiţionale care se schimbaseră prea puţin în ultimii cinci sute de ani. Ruptura lui Giotto de acesta şi dezvoltarea unui stil ce avea consistenţă şi spaţialitate au fost unul dintre acele momente de inspiraţie divină care s-au întâmplat doar de două sau trei ori în istoria artei. Când astfel de schimbări drastice au loc cu adevărat, putem găsi, de obicei, anumite puncte de plecare, modele sau predecesori. Dar nu şi în cazul lui Giotto. Nu ştim absolut nimic despre el până în anul 1304, când a decorat clădirea mică şi simplă a Capelei Arena din Padova, transformând-o, pentru oricine este interesat de pictură, într-unul din locurile sacre din lume.

A fost comandată de Enrico Scrovegni, un uzurar al cărui tată fusese închis pentru camătă – altfel spus, pentru că împrumuta bani cu dobânzi exorbitante, dobânzile moderate fiind în mod neoficial încurajate. Este unul dintre primele cazuri în care noii îmbogăţiţi comandă lucrări de artă ca formă de iertare a păcatelor, o practică care a adus lumii aproape tot la fel de multe beneficii ca vanitatea sau satisfacerea poftelor. În ceea ce este probabil cel mai vechi portret pictat care întruchipează fără dar şi poate o asemănare reală cu modelul, Scrovegni este înfăţişat prezentând o machetă a capelei sale în faţa a trei îngeri şi, din acest motiv, este primit la Judecata de Apoi printre cei binecuvântaţi.

Celelalte capodopere ale lui Giotto au fost, de asemenea, pictate pentru bancheri, mai precis pentru cele două familii importante de finanţişti din Florenţa, Bardi şi Peruzzi. Aceşti oameni pragmatici aveau să facă mai târziu o greşeală fatală: nereuşind să vadă distanţa ce separa economia lor burgheză de aristocraţia iresponsabilă din nord, i-au împrumutat regelui Eduard al III-lea milioane de lire

ca să facă faţă războiului împotriva Franţei. În 1339, acesta avea să refuze să-şi plătească datoriile fără ca măcar să clipească – în fond, ce însemnau nişte cămătari pentru tatăl Prinţului negru? Urmarea a fost una dintre primele crize economice de clasă din istoria capitalismului.

Cu douăzeci de ani înainte de acea catastrofă, Giotto decorase două capele alăturate în biserica Santa Croce, care dovedesc că artistul continuase să se perfecţioneze în stăpânirea artei sale. Am prezentat contextul mai larg pentru că ambele capele au fost repictate în secolul al XIX-lea, una dintre ele complet, iar cealaltă în mare parte. Compoziţiile s-au păstrat şi sunt capodopere de arhitectură picturală, dar trecând peste partea cu restaurarea, am senzaţia că ele au fost dintotdeauna – cum să spun? – aproape mult prea prelucrate. Grupurile foarte elaborate stau la fundamentul academismului european la apogeul său, la baza lui Rafael, Poussin sau chiar David. În cea mai bine păstrată dintre cele două scene, Giotto sa reîntors la povestea Sfântului Francisc. E surprinzător că acei monarhi ai finanţelor şi l-ar fi ales ca subiect pe poverello, dar până la acea dată asocierea lui nefericită cu Domniţa mea, Sărăcia trebuie să fi fost deja bagatelizată. Frescele lui Giotto reprezintă varianta oficială a legendei franciscane şi există ceva aproape oficial în stilul lor. Pe cât de admirabile sunt, ele mă fac să bănuiesc că Giotto devenise deja marele bătrân maestru al picturii florentine şi că, în ultimii săi ani, ca mulţi alţi mari bătrâni maeştri, încetase să mai producă ceva. Pentru a-i descoperi adevăratele calităţi, trebuie să ne întoarcem la Capela Arena.

Aşa cum am spus, Giotto este dramaturgul suprem al vieţii umane în toată diversitatea sa. Gama lui se întinde de la scena chauceriană a Nunţii din Cana, cu gazda burtoasă stând în spatele ulcioarelor sale şi gustând, fără să-i vină să creadă, vinul făcut din apă, până la frumuseţea lirică a Alaiului de nuntă al Fecioarei şi gingăşia din Noli Me Tangere. E la înălţime atunci când drama umană îşi atinge punctul culminant, precum în scena trădării din grădina Ghetsimani. Ce găselniţă minunată să-l facă pe Iuda să-şi pună mantia în jurul Mântuitorului! În sfârşit, Plângerea lui Isus, ce prefigurează compoziţiile atent construite ale pictorului de mai târziu, dar care este încă pictată cu o pasiune şi o spontaneitate ce par să-i lipsească aceluia.

Deşi mă gândesc la Giotto ca la unul dintre cei mai mari pictori, îşi are şi el egalii săi. În aproape acelaşi an, şi în aceeaşi parte a Italiei, s-a născut în schimb un om neegalat – cel mai mare poet-filosof care a trăit vreodată, Dante. Din moment ce erau contemporani şi compatrioţi, îţi vine să crezi că Giotto l-ar fi putut picta pe Dante. Se pare că se ştiau, iar Giotto e posibil să-i fi făcut portretul lui Dante. Însă, în realitate, imaginaţia lor opera în planuri foarte diferite. Giotto era, mai presus de orice, interesat de umanitate: simţea empatie pentru fiinţele umane, iar personajele sale, chiar prin consistenţa lor, rămân cu picioarele pe pământ. Umanitatea există, desigur, şi la Dante – există de toate la Dante. Dar el are şi alte calităţi care îi lipseau lui Giotto: puterea filosofică, înţelegerea ideilor abstracte, indignarea morală, dispreţul eroic faţă de josnicie ce avea să apară din nou la Michelangelo şi, mai presus de toate, un simţ al nepământescului, viziunea unei străluciri cereşti.

Într-un anumit sens, Giotto şi Dante se află la intersecţia a două lumi. Giotto aparţinea lumii noi a realităţilor tangibile, lumea creată de bancherii şi negustorii de lână pentru care lucra. Dante aparţinea lumii gotice anterioare, lumea lui Toma din Aquino şi a marilor catedrale. Venim mai aproape de Dante în capodoperele

sculpturii gotice, precum portalul vestic al Catedralei din Bourges, decât în Capela Arena. Iar în arta italiană, cel care se apropie cel mai mult de spiritul dantesc este, de fapt, un sculptor profund influenţat de arta gotică, Giovanni Pisano.

Giovanni Pisano a fost unul dintre cei mai mari dramaturgi tragici ai sculpturii, aşa cum putem vedea în panourile sculptate ale celor două amvoane, cel din Pisa şi cel din Pistoia. Asemenea Infernului lui Dante, ele înfăţişează o lume teribilă. Avem ură, cruzime, suferinţă. Dar se îndepărtează de Dante prin faptul că personajele sunt generice. Dante şi-a populat poemul cu oamenii pe care îi cunoscuse: toţi cei de care îi fusese milă, pe care îi urâse sau îi admirase pe vremea când se afla în inima politicii florentine sunt viu înfăţişaţi în peisajele incredibile ale Iadului. Nimeni nu avea un ochi mai fin, care vedea dincolo de om, mergând până la natură, până la flori, animale şi păsări. În schimb, scena lui Giovanni e goală ca scena unei drame greceşti. Nu există nicio urmă de natură, nicio încercare de a încânta ochiul, nicio clipă de relaxare. Nu mă pot gândi la nicio altă reprezentare mai emoţionantă a durerii decât basorelieful din Pistoia al lui Giovanni Pisano prezentând Masacrul inocenţilor.

---

lo no piangeva; si dentro impietrai Piangevar elli. Eu nu plângeam, ci-n mine îngheţai: Dar ei plângeau.[16]

Dar indignarea tragică a lui Giovanni Pisano era doar o latură a lui Dante; a doua parte a poemului său – începând de la jumătatea Purgatoriului – conţine momente de fericire sublimată la înălţimea cărora niciun artist al vremii nu a putut să se ridice. Precum nici pictorii din secolul al XIV-lea nu au fost pregătiţi să reflecte sensibilitatea pentru lumină a lui Dante. Asemenea tuturor eroilor din acest serial, Dante a privit lumina ca pe un simbol al vieţii spirituale, iar în poemul lui o descrie – cu acurateţe şi economie de mijloace – în toate formele ei variate: lumina zorilor, lumina pe mare, lumina ce cade primăvara pe frunze. Însă toate aceste frumoase descrieri, latura lui Dante care unora dintre noi le place cel mai mult, iau forma unor comparaţii: ele sunt introduse de cuvintele „ca atunci când”. Ele sunt menite doar să ilustreze şi să facă pe înţelesul simţurilor noastre lumeşti o viziune a ordinii divine şi a frumuseţii cereşti.

---

10. Siege of the Castle of Love – plăcuţă sculptată din fildeş datând din secolul al XIV-lea.

11. „The Eve of St. Agnes” – poem cu atmosferă medievală scris de John Keats în 1819 şi publicat în 1920.

12. „La Belle Dame sans Merci” – baladă scrisă de John Keats în 1819 şi publicată în 1920.

13. The Idylls of the King – ciclu de douăsprezece poeme narative scrise de Alfred Tennyson, publicate în 1859-1885.

14. William Butler Yeats, „Rugăciune pentru fiica mea”, în Versuri, traducere de Aurel Covaci, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mihaela Anghelescu Irimia, Univers, Bucureşti, 1996, p. 114.

15. Strada Lombard din Londra este cunoscută pentru

legăturile sale, ce datează încă din perioada medievală, cu lumea comerţului şi a asigurărilor.

16. Dante Alighieri, Divina Comedie. Infernul, traducere din italiană şi comentarii de Marian Papahagi, prefaţă de Irina Papahagi, Humanitas,

Bucureşti, 2012, p. 321.

Omul, măsura tuturor lucrurilor

Oamenii care au făcut din Florenţa cel mai bogat oraş din Europa, bancherii şi negustorii de lână, pragmaticii pioşi, locuiau în case baricadate şi lugubre, suficient de fortificate încât să reziste luptelor de clasă şi răscoalelor populare. Ele nu prefigurau în niciun fel extraordinarul episod din istoria civilizaţiei numit Renaştere. Pare să nu fi existat niciun motiv ca, dintr-odată, în mijlocul acestor străzi înguste şi, întunecate să se înalţe aceste arcade uşoare şi luminoase, cu arcele lor rotunjite, „întrecându-se în veselie'' [17] pe sub cornişele drepte. Prin ritmuri şi proporţii, prin caracterul lor deschis şi prietenos, ele sunt total opuse stilului gotic sumbru care le-a precedat şi care, într-o anumită măsură, încă le înconjoară. Ce s-a întâmplat? Răspunsul îl găsim într-o propoziţie a filosofului grec Protagoras, „Omul este măsura tuturor lucrurilor'. Capela Pazzi a fost construită pe la 1430 de marele florentin Brunelleschi într-un stil despre care s-a spus că este arhitectura umanismului. Prietenul şi colegul lui de breaslă Leon Battista Alberti s-a adresat omului în aceste cuvinte: „Ţie ţi-a fost dat un trup mai graţios decât altor animale, ţie, puterea mişcărilor iscusite şi variate, ţie, cele mai ascuţite şi fine simţuri, ţie, mintea, raţiunea şi memoria, asemenea unui zeu nemuritor'. Ar fi, desigur, greşit să spunem că suntem mai graţioşi decât alte animale şi, în momentul de faţă, nici nu ne simţim neapărat ca nişte zei nemuritori. Însă, la 1400, florentinii aşa se simţeau. Nu există niciun exemplu mai bun decât mentalitatea florentină de la mijlocul secolului al XV-lea de cum un avânt al civilizaţiei este dependent de încrederea în sine. Timp de treizeci de ani soarta republicii, care din punct de vedere material nu mai era ce fusese, s-a aflat în mâinile unor oameni excepţionali, aleşi în funcţie de o guvernare democratică. Începând cu Salutati, cancelarii florentini au fost oameni învăţaţi, adepţi ai studia humanitatis, ai ideii că învăţătura poate duce la o viaţă fericită, oameni care credeau în aplicarea inteligenţei vii în afacerile publice şi, mai presus de orice, oameni care credeau în Florenţa.

Al doilea şi cel mai mare dintre toţi aceşti cancelari umanişti, Leonardo Bruni, a comparat virtuţile civice ale Florenţei republicane cu cele ale Romei republicane. Ulterior, a mers chiar şi mai departe şi a comparat-o cu Atena din vremea lui Pericle. Filosofii medievali, în măsura în care contemplau la propriile lor timpuri în context istoric, erau înclinaţi să fie sumbri. „Suntem pitici', spunea Ioan din Salisbury, „stând pe umerii giganţilor.'i[8] Însă Bruni vedea republica florentină ca reînviind virtuţile Greciei antice şi ale Romei. Pe mormântul său din biserica Santa Croce stă scris: „Istoria este în doliu'. Inscripţia este susţinută de două figuri înaripate pe care, aflându-ne într-o biserică, am fi tentaţi să le numim îngeri, dar care sunt, în realitate, reprezentări ale zeiţei Victoria de pe o arcadă triumfală romană, iar deasupra lor, ţinând catafalcul lui Bruni, avem acvilele imperiale. E drept că pe lunetă este reprezentată o madonă, însă partea cea mai importantă a mormântului este decorată în întregime cu simboluri clasice şi exprimă un ideal care, în Florenţa secolului al XV-lea, avea să înlocuiască ideea de cavalerism, şi anume faima – răsplata supremă acordată unui individ excepţional.

Bruni şi prietenii lui preluaseră aceste idealuri de la autorii greci şi romani. Oricât de mult ne-ar plăcea să spunem ceva nou despre Renaştere, ideea larg răspândită că ea se bazează în mare parte pe studiul literaturii antice rămâne valabilă. Desigur că Evul Mediu a împrumutat mult mai multe de la antichitatea clasică decât se presupunea în accepţiunea generală. Însă sursele lor erau limitate, textele erau trunchiate, iar interpretările, adesea fanteziste. Aproape primul care i-a citit pe autorii clasici, înţelegându-i, a fost Petrarca, acel personaj complex din secolul al XIV-lea – falşii zori ai umanismului –, a cărui iubire pentru contrarii, pentru faimă şi solitudine, pentru natură şi politică, pentru retorică şi introspecţie ne face să îl privim ca pe primul om modern – asta până îi citim lucrările. Petrarca nu ştia greaca veche, în schimb contemporanul său mai tânăr Boccaccio, da, şi astfel a pătruns în gândirea florentină o nouă forţă regeneratoare şi un nou exemplu. Atunci când Bruni a comparat Florenţa cu Atena, el chiar îl citise pe Tucidide. În Florenţa, primii treizeci de ani ai secolului al XV-lea au fost epoca eroică a erudiţiei, când texte noi erau descoperite, iar vechile texte, îngrijite, când învăţaţii erau dascăli şi conducători şi etaloane ale moralităţii. Există numeroase picturi renascentiste care îi înfăţişează pe

cărturari în cabinetele lor de studiu, de obicei reprezentaţi sub forma unuia dintre părinţii bisericii, Sfântul Ieronim sau Augustin. Par destul de confortabil instalaţi în încăperile bine mobilate, cu teancurile de cărţi de pe rafturi, cu textele sprijinite în faţa lor pe pupitre, asistaţi în contemplarea universului de o sferă celestă. Seriozitatea pasionantă a Sfântului Augustin realizat de Botticelli era fără îndoială îndreptată către contemplarea lui Dumnezeu. Însă cărturarul aflat în căutarea adevărului în textele clasice nu era cu nimic mai prejos.

Cosimo de' Medici a construit biblioteca din San Marco tocmai pentru a găzdui aceste texte preţioase, oricare dintre ele putând conţine o revelaţie nouă, capabilă să schimbe cursul gândirii umane. Acum arată liniştită şi retrasă, însă primele studii întreprinse aici nu erau deloc rupte de viaţă. Era echivalentul umanist al Laboratorului Cavendish. Manuscrisele deschise şi studiate sub aceste bolţi armonioase puteau schimba cursul istoriei printr-o explozie, nu atât a materiei, cât a intelectului.

Dar, chiar dacă studiul limbilor antice – greaca veche şi latina – a schimbat gândirea, stilul şi judecata morală a florentinilor, influenţa sa asupra artei lor nu mergea prea departe, ci consta în principal din citate izolate. Iar arhitectura lor, aşa cum se vede la Capela Pazzi, nu este antică deloc. De unde venea totul, această lumină, acest stil economicos care nu seamănă cu nimic dinainte sau de după el? Cred că a fost, de fapt, invenţia unui singur om – Brunelleschi. Dar, cu siguranţă, un stil arhitectural nu se poate încetăţeni dacă nu răspunde unei anumite nevoi a timpului său. Stilul lui Brunelleschi satisfăcea nevoia bărbaţilor lucizi şi străluciţi la minte care apăruseră pe scena florentină în momentul în care branşa negustorilor şi a finanţiştilor, în forma ei cea mai austeră, începea să se relaxeze, iar viaţa – întrebuinţarea deplină a facultăţilor umane – devenea mai importantă decât câştigul banilor.

Uneori oamenii sunt dezamăgiţi când văd prima dată faimoasele începuturi ale arhitecturii renascentiste – Capela Pazzi şi vechea sacristie din biserica San Lorenzo – pentru că ele par foarte mici. Şi aşa şi sunt, venind după marile monumente ale arhitecturii romanice şi gotice. Nu încearcă să ne impresioneze sau să ne strivească prin dimensiuni şi greutate, aşa cum o face toată arhitectura închinată lui Dumnezeu. Totul este ajustat la scara unei nevoi umane rezonabile. Ele sunt gândite să-l facă pe fiecare individ mai conştient de puterile sale ca fiinţă morală şi spirituală desăvârşită. Sunt o afirmare a demnităţii omului.

Demnitatea omului! Aceste cuvinte ni se sting astăzi pe buze. Dar în Florenţa secolului al XV-lea, ele exprimau o credinţă revigorantă şi încă proaspătă. Giannozzo Manetti, un om de acţiune umanist care cunoscuse bine latura sordidă a politicii a scris, cu toate acestea, o carte intitulată De dignitate et excellentia hominis. Şi acesta era conceptul pe care prietenii lui Brunelleschi îl ilustrau. Biserica Orsanmichele a negustorilor din Florenţa este înconjurată de figurile în mărime naturală ale sfinţilor: Sfântul Marcu, despre care Michelangelo a spus că „nimeni nu ar putea să nu creadă cuvântul unui om atât de sincer'', şi Sfântul Gheorghe, acel soldat din 1416 – două creaţii ale lui Donatello. Ele întrupează un ideal al umanităţii ce se ridica deasupra activităţilor lumeşti. Cea mai elocventă mărturie despre demnitatea omului este furnizată de un alt membru al aceluiaşi grup, Masaccio, în seria de fresce pictate pentru biserica Santa Maria del Carmine. Ce personaje! Bărbaţi cu greutate morală şi intelectuală, cel mai puţin frivoli dintre oameni, la ani lumină de curtenii veseli ai lui Jean de Berry – care îi precedaseră doar cu treizeci de ani. Au aerul unei vitalităţi stăpânite şi încrederea în sine pe care le regăsim adesea la părinţii fondatori ai unei civilizaţii – cei care ne vin primii în minte sunt egiptenii din primele patru dinastii. Dar aceşti oameni sunt, în acelaşi timp, mânaţi de conceptul milosteniei creştine. În timp ce Sfântul Petru străbate cu aer grav străzile, umbra lui îi vindecă pe suferinzi. În fresca opusă, Petru şi discipolii săi dau pomană unei femei sărace, una dintre cele mai reuşite creaţii sculpturale din pictură.

Gravitas, călcătura grea a zelului moral, devine plictisitoare dacă nu este însoţită de pasul uşor al inteligenţei. Lângă Capela Pazzi se află claustrul bisericii Santa Croce, construit tot

de Brunelleschi. După cum am menţionat, catedralele gotice erau imnuri închinate luminii divine. Acest claustru celebrează cu bucurie lumina inteligenţei umane şi, stând aşezat aici, îmi vine uşor să mă încred în om. Are toate calităţile ce dau rafinament unei teoreme matematice: claritate, economie, eleganţă. Nu există nicio îndoială că arhitectura renascentistă timpurie izvora din pasiunea pentru matematică, în special pentru geometrie. Desigur că şi arhitecţii medievali îşi proiectaseră construcţiile pornind de la o bază matematică, însă ştiinţa lor părea foarte complicată, la fel de elaborată ca filosofia scolastică. Arhitecţii renascentişti foloseau figuri geometrice mult mai simple – pătratul, cercul, forme despre care credeau că sunt expresia perfecţiunii supreme – şi erau de părere că aceste forme trebuie să se reflecte în corpul uman, fiecare garantând, practic, perfecţiunea celorlalte. Această idee apare prima dată la teoreticianul arhitecturii antice Vitruviu şi era, prin urmare, cunoscută şi constructorilor medievali (exista un manuscris al lui Vitruviu la biblioteca din Cluny), însă ei au interpretat-o diferit. Există zeci de desene şi gravuri care demonstrează această afirmaţie, cel mai faimos fiind cel al lui Leonardo da Vinci. Din punct de vedere matematic, mă tem că este, de fapt, o păcăleală, însă estetic are o anumită semnificaţie, pentru că simetria corpului uman şi, într-o oarecare măsură, raportul dintre o parte a trupului şi alta influenţează în mod real simţul nostru al proporţiei fireşti. Şi filosofic vorbind ea conţine sâmburele unei idei care ne-ar putea salva dacă am crede în ea: aceea că, prin proporţie, putem împăca cele două părţi ale fiinţei noastre, cea fizică şi cea spirituală.

Aceeaşi abordare a fost aplicată picturii prin ceea ce numim perspectivă, despre care se credea că poate reda prin calcule matematice poziţia exactă pe o suprafaţă plană a unei figuri în spaţiu. Şi aceasta pare să fi fost inventată de Brunelleschi, dar o vedem cel mai bine ilustrată în lucrările celor doi prieteni ai săi, Ghiberti şi Donatello, ale căror sculpturi în basorelief sunt aproape un fel de pictură. lacov şi Isav a lui Ghiberti de pe celebrele uşi ale Baptisteriului din Florenţa demonstrează cum perspectiva a fost folosită pentru a obţine o armonie spaţială ce are aproape un efect muzical. Basorelieful lui Donatello care îl înfăţişează pe Sfântul Anton de Padova vindecând piciorul unui băiat ne arată o altă utilizare a perspectivei: amplificarea emoţiilor printr-o conştientizare mai acută a spaţiului. Florentinii erau deosebit de mândri de această invenţie, despre care credeau (în mod greşit, aşa cum s-a dovedit) că era necunoscută antichităţii, şi ea a rămas parte a pregătirii obligatorii a unui artist chiar şi până în 1945. Dar are ea vreo legătură cu civilizaţia? Când a fost inventată, cred că avea. Credinţa că fiinţa umană poate fi reprezentată într-un cadru real, că i se poate calcula poziţia şi că personajele pot fi distribuite într-o ordine armonioasă care poate fi demonstrată exprima simbolic o nouă idee legată de locul omului în schema generală a lucrurilor şi de controlul omului asupra propriului destin.

Perspectiva era strâns legată de reprezentarea oraşelor, dacă e să ne gândim doar că, prin intermediul pavimentelor şi al galeriilor lungi, cu tavan boltit, sistemul îşi putea demonstra din plin calităţile. Exerciţiul original al lui Brunelleschi redă piaţa în faţa catedralei din Florenţa, cu Baptisteriul în mijloc, însă perspectivele cele mai reuşite care s-au păstrat reprezintă oraşe imaginare, armonii arhitecturale, un cadru ideal pentru omul social. Alberti, în cartea lui de căpătâi despre arhitectură, descrie necesitatea unei pieţe publice „unde tinerii să poată fi distraşi de la răutăţile şi nebuniile caracteristice vârstei lor şi unde, sub porticuri falnice, bătrânii se pot ascunde de vipie, ajutând şi lăsându-se ajutaţi”. Cred că Piero della Francesca, care s-a inspirat mult din Alberti, e posibil să se fi gândit la acesta sau la pasaje similare când a pictat cel mai armonios oraş ideal. Renaşterea florentină timpurie era o cultură urbană, pe bună dreptate numită burgheză. Oamenii petreceau mult timp pe stradă, în pieţe şi la prăvălie. Un bun florentin, spunea unul dintre moraliştii săi, sta sempre a bottega, „e mereu într-o prăvălie”. Iar aceste prăvălii erau complet publice. O gravură din secolul al XV-lea, ce ilustrează activităţile influenţate de planeta Mercur, ne arată atelierul unui meşteşugar deschis înspre stradă, astfel încât trecătorii să vadă întregul proces de producţie, iar artizanii rivali să fie liberi să-şi facă comentariile usturătoare.

Primul răspuns care i-a venit în minte istoricului de artă renascentist Vasari când s-a întrebat singur (tipic pentru el) de ce „în Firenze, mai degrabă ca oriunde, artiştii reuşesc să se desăvârşească în toate artele” a fost „critica pe care o fac mulţi şi din belşug, aici născându-se oameni liberi din fire, pe care nu-i mulţumesc operele de calitate mijlocie”[19]. Iar această competiţie dură şi declarată făţiş între artizanii florentini a dus nu doar la ridicarea standardelor tehnice, dar a însemnat şi că nu exista nicio prăpastie creată de neînţelegere între patronul-învăţat şi artist. Atitudinea noastră contemporană de a pretinde că înţelegem lucrările de artă doar ca să nu fim luaţi drept ignoranţi li s-ar fi părut florentinilor absurdă. Erau genul de oameni trecuţi prin multe. Începând cu Bruni în 1428, au fost adesea comparaţi cu atenienii. Însă florentinii erau mai realişti. În timp ce atenienilor le plăcea argumentaţia filosofică, florentinii erau interesaţi în principal să facă bani şi să le joace feste oribile celor mai creduli. Aveau, însă, şi foarte multe lucruri în comun cu grecii. Erau curioşi, foarte inteligenţi şi aveau, în cel mai înalt grad, puterea de a da o formă vizibilă gândurilor lor. Ezit să pronunţ cuvântul „frumuseţe”, de care s-a făcut atât de mult abuz, dar nu-mi vine în minte niciun înlocuitor. Ca şi atenienii, florentinii iubeau frumuseţea. Aceasta era o sursă permanentă de uimire pentru toţi cei care îi cunoşteau. Îmi imaginez că o zi de piaţă din Florenţa secolului al XV-lea era foarte asemănătoare cu una de astăzi – aceleaşi certuri, aceleaşi accente guturale. Însă deasupra capetelor acestor ţărani care ţipau şi negociau, pe biserica lor Orsanmichele se afla Fecioara cu Pruncul a lui Luca della Robbia, chintesenţa dulceţii sfioase. Lângă monumentul lui Bruni din Santa Croce este un basorelief din piatră al Bunei Vestiri executat de Donatello. Marele maestru al dramei şi al caracterului uman, căruia îi plăcea să redea fruntea brăzdată a învăţatului, avea şi simţul florentin al frumuseţii: capul Fecioarei sale ne aminteşte de basorelieful de pe un mormânt atenian din secolul al V-lea î.e.n., iar forma scaunului ne demonstrează că asemănarea nu este una întâmplătoare. Donatello a adus un omagiu şi mai direct conceptului antic de frumuseţe fizică în al său David din bronz, al cărui cap este inspirat de Antinous, preaiubitul împăratului Hadrian, chiar dacă are un puternic accent florentin ce îl face de departe mult mai atrăgător.

Unul dintre cele mai bune locuri unde putem să simţim aerul Florenţei secolului al XV-lea este fosta închisoare şi palat de justiţie Bargello, pentru că adăposteşte nu doar capodopere ale imaginaţiei florentine, precum David, ci şi portretele unor florentini de seamă. Aceste personaje, care se mândreau cu diferenţele dintre ele, au dorit ca posteritatea să le ţină minte exact aşa cum au fost. Doar câtorva personaje din secolul al XIV-lea li s-a întipărit asemănarea – Dante, Petrarca, Carol al V-lea al Franţei, Jean de Berry. Însă ele erau excepţionale. Ca regulă generală, oamenii medievali erau înfăţişaţi ca simboluri ale statutului lor: pictorul capelei spaniole din Santa Maria Novella, chiar dacă a introdus multe detalii vii, i-a transformat pe popi, regi şi episcopi în stereotipuri – statutul lor ar fi fost recunoscut peste tot în lumea gotică. Să luăm un alt exemplu: nu ştim nimic despre oamenii care au construit marile catedrale, în schimb Brunelleschi este subiectul unei biografii extinse şi detaliate, scrise de un prieten al său, şi avem şi o copie a măştii sale funerare pe care florentinii, luându-se după romani, începuseră să le

facă spre sfârşitul secolului al XIV-lea. Alberti, arhetipul omului renascentist timpuriu, ne-a lăsat chipul său pe două basoreliefuri din bronz. Şi ce chip! Mândru şi vigilent, ca un cal de curse inteligent şi voluntar. Alberti şi-a scris şi autobiografia şi, aşa cum era de aşteptat, nu este deloc caracterizată de falsă modestie. Ne relatează cum până şi cei mai puternici cai tremurau sub el, cum putea să arunce mai departe, să sară mai sus şi să lucreze mai mult decât oricare alt om. Ne povesteşte cum şi-a înfrânt toate slăbiciunile, pentru că „omul poate face orice dacă vrea”. Acesta ar putea fi mottoul Renaşterii timpurii.

Portretul realist, cu redarea trăsăturilor arbitrare care individualizează un chip pentru a dezvălui viaţa interioară a modelului nu era o invenţie florentină, nici măcar una italiană. Fusese inventat în Flandra şi a atins rapid apogeul perfecţiunii în lucrările lui Jan van Eyck. Nimeni nu a privit chipul uman cu un ochi mai imparţial şi nu a înregistrat rezultatele cu o mână mai iscusită. E drept însă că multe dintre modelele sale erau italieni – Arnolfini,

Albergati – care făceau parte din lumea internaţională a comerţului cu lână, a băncilor şi a diplomaţiei papale. Şi poate că numai într-o astfel de societate aceste personaje evoluate şi rafinate ar fi putut accepta să le fie dezvăluită personalitatea. Van Eyck explora caracterul şi dincolo de chip, înfăţişându-i pe oameni în mediul lor natural, iar în portretul dublu al soţilor Arnolfini el consemnează cu delicateţe detaliile vieţii lor cotidiene: saboţii din lemn pentru plimbările pe străzile pline de noroi din Bruges, căţeluşul dintr-o rasă necunoscută, oglinda convexă şi, deasupra tuturor, splendidul candelabru din alamă. Printr-o minune ce sfidează legile istoriei artei, a reuşit să ni-i înfăţişeze învăluiţi în lumina zilei aproape ca şi cum ar fi făcut-o Vermeer.

Florentinii nu au încercat niciodată să deprindă această receptivitate la atmosferă – erau mai degrabă un popor cu minţi de sculptor. Dar aproape au ajuns să obţină în busturile lor acest realism flamand. Cât de apropiate sunt aceste somităţi florentine de feţele sigure pe ele din fotografiile victoriene! Bustul lui Giovanni Chellini făcut de Antonio Rossellino este cel al unui profesionist: un doctor, iar faţa sa este brăzdată de înţelepciunea experienţei – în viaţa reală, a fost doctorul lui Donatello şi i-a salvat acestuia viaţa; portretul lui Pietro Mellini de Benedetto da Maiano este cel al omului de afaceri din orice epocă. Un personaj din dialogurile lui Alberti spune: „Un om nu se poate dedica unei munci mai liberale decât aceea de a face bani, pentru că, de fapt, ceea ce vindem este munca noastră – bunurile sunt doar transferate”. Da, sunt cuvinte scrise în 1434, nu în 1850. În sensul opus, Mellini ar convinge pe oricine dacă l-ai îmbrăca într-un costum de secolul al XIX-lea.

Însă această atmosferă de materialism liberal nu este nici pe departe întreaga poveste. După jumătatea secolului al XV-lea, viaţa intelectuală a Florenţei a luat o nouă turnură, foarte diferită de puternicul umanism civic din anii 1430. Florenţa a rămas o republică numai cu numele, fiind practic, timp de aproape treizeci de ani, condusă de extraordinarul personaj pe nume Lorenzo de' Medici. Tatăl şi bunicul său i-au netezit drumul prin activitatea lor de bancheri. El, unul, nu era deloc un finanţist, ba chiar a risipit o bună parte din averea familiei. Dar era un politician de geniu care ştia să facă distincţia între realitatea puterii şi capcanele ei de suprafaţă. Frontispiciul cărţii sale de poezii îl arată pe străzile Florenţei, îmbrăcat ca un simplu cetăţean, înconjurat de tinere fete care îi interpretează baladele. Ce contrast între această pagină tipărită modest şi manuscrisele bogate ale ducelui de Berry! Lorenzo era, în realitate, un poet bun şi un patron generos atât al celorlalţi poeţi, cât şi al învăţaţilor şi al filosofilor. Nu era foarte interesat de artele vizuale: picturile pentru care această perioadă este cunoscută au fost comandate de vărul său Lorenzino. Lorenzino a fost cel pentru care Botticelli a pictat lucrările în care simţul florentin al frumosului se manifestă în forma sa cea mai rafinată şi mai originală: Primăvara şi Naşterea lui Venus. În Primăvara, subiectul este inspirat de Ovidiu, însă amintirile Evului Mediu adaugă noi straturi de complexitate acestei sorginţi clasice. Divinităţile păgâne se leagănă în faţa unul fundal de frunze ca o tapiţerie gotică. Ce realizare magnifică a imaginaţiei reconciliante! Cât despre capete, ele sunt o redescoperire a frumuseţii care, pentru noi astăzi, este mult mai grăitoare decât ovalul plin şi regulat al Antichităţii. Tema celeilalte capodopere alegorice a lui Botticelli, Naşterea lui Venus, este preluată de la un poet contemporan, Poliziano, care făcea parte din grupul florentinilor rafinaţi, inspiraţi de filosofii greci târzii numiţi neoplatonici. Ambiţia acestora era de a-i împăca pe aceşti filosofi păgâni cu religia creştină, iar Venus a lui Botticelli, departe de a mai fi cocota de serviciu a păgânismului, este palidă şi sobră, imaginea ei dizolvându-se în cea a Fecioarei Maria.

Descoperirea individului s-a făcut la Florenţa începutului de secol al XV-lea. Nimic nu poate schimba acest fapt. Dar în ultimul sfert de veac, Renaşterea le datora aproape la fel de mult micilor curţi nobiliare din nordul Italiei: Ferrara, Mantova şi, mai ales, Urbino, un orăşel îndepărtat de la graniţa de est a Apeninilor. S-ar putea spune că viaţa la curtea din Urbino era apogeul civilizaţiei apusene. Iar asta pentru că primul duce de Urbino, Federico da Montefeltro, a fost nu doar un om foarte cultivat şi inteligent, ci şi unul dintre cei mai mari generali ai vremurilor sale, capabil să-şi apere pământurile de tâlharii din jur. Era un pasionat colecţionar de cărţi, iar portretul comandat pentru scumpa sa bibliotecă îl

înfăţişează citind dintr-un manuscris. Este însă îmbrăcat în armură de sus până jos, decorat cu Ordinul Jartierei (primit de la Eduard al IV-lea) şi îşi ţine coiful la picioare. Palatul lui a fost la început o fortăreaţă ridicată pe o stâncă aproape imposibil de cucerit şi, doar după ce a putut să-şi asigure stabilitatea prin lupte, şi-a permis să-i dea forma plăcută şi delicată care îl face unul dintre cele mai frumoase exemple de arhitectură din lume.

Palatul din Urbino are un stil propriu. Curtea cu arcade nu e deloc vioaie şi sprinţară precum claustrul lui Brunelleschi, ci calmă şi atemporală. Sălile sunt luminoase şi aerisite şi atât pe bine proportionate, încât e o încântare să le străbaţi: este, de fapt, singurul palat din lume în care pot să mă plimb fără să mă simt năpăstuit şi epuizat. E destul de curios că nu ştim cine l-a construit. Un celebru constructor de fortăreţe pe nume Laurana a făcut substructure, însă el a părăsit Urbino înainte să se înceapă lucrul la partea locuită a palatului. Tot ce putem spune e că firea ducelui pare să se pătrundă în întreaga clădire – şi o cunoaştem dintr-o biografie scrisă de librarul său Vespasiano da Bisticci, omul care i-a garnisit biblioteca. În mod repetat, el face referire la umanitatea ducelui. Întrebat ce calitate este necesară pentru conducerea unui regat, ducele ar fi răspuns: essere umano – „să fii uman''. Oricine ar fi inventat acest stil, spiritul umanităţii este cel care străbate palatul din Urbino.

Ca parte a civilizaţiei, palatul din Urbino depăşeşte secolul al XV-lea. Arhitectul-şef al Renaşterii aflate la apogeu, Bramante, era originar din Urbino şi este posibil să fi lucrat la el când acesta era înălţat. Pictorul curţii era un bătrân nătâng pe nume Giovanni Santi, genul de mediocritate serviabilă nelipsită de la orice curte, inclusiv de la cea din Urbino. Nu e de mirare că doamnele, atunci când aveau nevoie de un desen pentru o broderie, spuneau: „Hai să-l chemăm pe bunul domn Santi''. iar acesta venea însoţit de încântătorul său mezin, Raffaelo. Şi, astfel, Rafael, una dintre forţele civilizatoare ale imaginaţiei apusene, a deprins primele sale noţiuni de armonie, proporţii şi bune maniere la curtea din Urbino.

Bunele maniere, o altă consecinţă fericită a palatului din Urbino. Ca şi la alte curţi nobiliare italiene – Ferrara şi Mantova –, tinerii veneau aici să-şi completeze studiile. Învăţau să-i citească pe clasici, să meargă cu graţie, să nu ridice vocea, să joace jocuri fără să trişeze şi fără să se lovească unii pe alţii în fluierul piciorului; cu alte cuvinte, să se poarte ca nişte gentlemeni. În timpul conducerii fiului şi succesorului lui Federico, Guidobaldo, noţiunii de gentleman i s-a dat expresia sa clasică într-o carte numită Il Cortegiano – „Curteanul' – de Baldassare Castiglione. A avut o influenţă imensă. Împăratul Carol al V-lea ţinea doar trei cărţi la marginea patului: Biblia, Principele lui Machiavelli şi Il Cortegiano a lui Castiglione. Timp de mai bine de o sută de ani, ea a contribuit la formarea noţiunii universale de bune maniere. De fapt, este mai mult decât un manual de comportament deferent, pentru că idealul de gentleman al lui Castiglione se bazează pe valorile umane autentice. Un domn nu trebuie să rănească sentimentele altor oameni sau să-i facă să se simtă inferiori fălindu-se. Trebuie să fie nonşalant şi natural, însă fără să fie frivol, iar Il Cortegiano se încheie cu un discurs emoţionant pe tema iubirii. Aşa cum Primăvara lui Botticelli este o punte între lumea tapiţeriei Evului Mediu şi mitologia păgână, Curteanul lui Castiglione uneşte conceptul medieval de cavalerism cu iubirea ideală a lui Platon.

Fără îndoială că, atât sub ducele Federico, cât şi sub Guidobaldo, curtea din Urbino a fost un punct culminant în istoria civilizaţiei. Acelaşi lucru se poate spune, într-o măsură mai mică, despre cazul curţii din Mantova. Palatului din Mantova îi lipsesc luciditatea şi lejeritatea înălţătoare a palatului din Urbino. Cu toate acestea, are o cameră în care, probabil mai mult decât oriunde altundeva, îţi poţi face o idee despre viaţa civilizată la o curte nobiliară italiană. A fost decorată de pictorul curţii Andrea Mantegna. Pe tavan sunt pictate busturile împăraţilor romani, însă scenele de dedesubt nu au deloc valoarea unui sit arheologic. Ele îi înfăţişează pe membrii familiei Gonzaga în mărime naturală (probabil primele reprezentări în mărime naturală din artă), cu câinii lor, servitorii lor bătrână, ba chiar şi una dintre renumitele lor colecţii de pitici. În ciuda solemnităţii frontale a

marchizei, aerul întregului grup este remarcabil de natural. Fetiţa întreabă dacă are voie să mănânce un măr, însă mama e mult mai interesată să afle veştile pe care marchizul de abia le-a primit de la secretarul său – sunt veşti bune: fiul lor tocmai a fost uns cardinal. Într-o altă scenă, marchizul merge să-l întâmpine pe acesta, însoţit de fiii săi mai mici. Ce primire familiară şi plăcută! Unul dintre copii îşi ţine tatăl de mână, iar mezinul apucă mâna fratelui său mai mare. Încă nu vedem pompozitatea dezgustătoare ce se va dezvolta în Europa în secolul următor şi va atinge apogeul la Versailles. Sunt obligat să recunosc că nici măcar Mantegna nu a reuşit să-l facă pe nou-numitul cardinal să arate ca fiind genul foarte spiritual. Ceea ce ne aminteşte un lucru evident, şi anume că acest tip de organizare socială depindea în totalitate de caracterul particular al conducătorului. Într-un stat era Federico da Montefeltro, tatăl cu frică de Dumnezeu al poporului său; în statul vecin, Sigismondo Malatesta, lupul din Rimini, care făcea lucruri pe care până şi cei mai progresişti producători de teatru de astăzi ar ezita să le pună în scenă. Şi, cu toate acestea, amândoi l-au angajat pe Alberti şi au fost pictaţi de Piero della Francesca.

Aceasta a fost una dintre slăbiciunile civilizaţiei renascentiste. Cealaltă, nu mai puţin evidentă, era că depindea de un grup aflat în minoritate. Chiar şi în Florenţa republicană, Renaşterea i-a atins pe foarte puţini oameni, iar în locuri precum Urbino şi Mantova ea era practic restrânsă la curtea nobiliară. Acest lucru contravine simţului nostru modern al egalităţii, însă nu poţi să nu te întrebi cât de mult ar fi evoluat civilizaţia dacă ar fi depins în întregime de voinţa populară. De fapt, Yeats chiar a folosit exemplul Urbino când i s-a adresat în poezie „unui om înstărit care a promis un abonament la Dublin Municipal Gallery dacă se dovedea că oamenii doreau tablouri”:

Iar Guidobaldo, când a ridicat Acea şcoală de imitare a bunelor maniere, Unde spiritul şi frumuseţea învăţau meseri

Poate că unora dintre noi nu le plac curţile nobiliare, dar trebuie să recunoaştem că a existat o vreme când doar acolo putea cineva să facă ceva ieşit din comun doar de dragul de-a o face, doar pentru că aşa vrea, doar pentru că i se pare că merită să fie făcut. Iar uneori acţiunile îndărătnice, superflue ale indivizilor sunt chiar cele prin care societăţile îşi descoperă puterile. M-am gândit de multe ori că tehnica şipcilor tencuite, pe care oamenii din secolele al XV-lea şi al XVI-lea o foloseau pentru construcţiile temporare ridicate pentru funeraliile sau logodnele cetăţenilor de vază, le-a dat arhitecţilor şansa de-a experimenta şi de-a fantaza care din păcate le lipseşte clădirilor cu bugete stricte din ziua de astăzi.

În orice caz, străbătând sălile splendid de extravagante ale palatului din Urbino, nu poţi să nu te întrebi cum rămâne cu oamenii de pe câmp sau cu păstorii despre care Yeats a presupus pe bună dreptate că Guidobaldo nu i-a consultat în probleme de gust şi bune maniere. Nu e posibil ca şi ei să fi avut un fel de civilizaţie a lor? Adevărul este că exista o asemenea ruralitate civilizată. Privind peisajul toscan, cu pantele sale terasate cultivate cu viţă- de-vie şi măslini şi punctate de accentele verticale întunecate ale chiparoşilor, ai sentimentul unei ordini atemporale. A existat cu siguranţă un timp când totul era acoperit de păduri şi mlaştini – amorf, inform –, iar impunerea ordinii în haos este un demers civilizator. Dar în ceea ce priveşte această civilizaţie străveche şi rustică nu avem nicio altă însemnare în afara clădirilor însele de la ferme, ale căror proporţii nobile par să stea la baza arhitecturii italiene, iar când oamenii din Renaştere se uitau la peisajul rural nu vedeau un teren pentru arat şi săpat, ci un fel de paradis lumesc.

Aşa apare el în primul peisaj elaborat din pictura europeană, fundalul Adoraţiei Mielului Mistic al lui van Eyck. Prim-planul este pictat cu un ochi la detaliu specific

omului medieval, dar privirea noastră, neglijând frunzişul dens de ilex şi dafin, pluteşte înspre depărtările scânteietoare.
Conştientizarea naturii este imediat asociată cu dorinţa de evadare şi cu speranţa unei vieţi mai bune, iar în Evul Mediu târziu pictorii înfăţişaseră o companie selectă, inclusiv pe Fecioara Maria, aşezată printre flori şi ierburi. Apoi, în primii ani ai secolului al XVI-lea, pictorul veneţian Giorgione a transformat acest contact tihnit cu natura în ceva mai făţiş senzual. Doamnele care, în grădinile gotice, fuseseră acoperite cu ţesături grele sunt acum goale. Astfel, Concertul câmpenesc deschide un nou capitol în arta europeană. Giorgione a fost, într-adevăr, unul dintre inovatorii inspiraţi, imprevizibili care au tulburat cursul istoriei, iar în această pictură a ilustrat una dintre cele mai liniştitoare iluzii ale omului civilizat, mitul Arcadiei ce fusese popularizat cu vreo douăzeci de ani în urmă de poetul Sannazaro. Este, desigur, doar un mit. Viaţa la ţară nu este deloc aşa şi, chiar şi la un banal picnic, furnicile îţi atacă sendvişurile, iar viespile bâzâie în jurul paharelor cu vin. Dar amăgirea pastorală îi inspirase pe Teocrit şi Vergilius şi nu le fusese străină oamenilor din Evul Mediu. Giorgione a putut să vadă cât de fundamental păgână este ea. Contrastul plăcut dintre soare şi umbră, frunzele legănate de vânt, susurul apei picurând dintr-un izvor amestecat cu muzica unei lăute, toate acestea sunt plăceri senzuale, iar redarea lor deplină necesită formele şi ritmurile sculpturii antice. Această Arcadie este în aceeaşi măsură un tribut adus antichităţii, tot aşa cum erau virtuţile republicane ale umaniştilor florentini şi, în acelaşi timp, face parte din procesul de redescoperire a omului: însă a laturii sale senzuale, mai degrabă decât intelectuale.

În picnicul lui Giorgione, echilibrul şi savurarea facultăţilor

umane par să atingă perfecţiunea. Însă de-a lungul istoriei, toate momentele de presupusă perfecţiune au o notă întunecată: Giorgione însuşi descoperă asta în misterioasa pictură numită Furtuna. Ce Doamne iartă-mă se întâmplă aici? Ce semnifică această femeie pe jumătate goală care alăptează un copil, acest fulger, această coloană frântă? Nimeni nu ştie. Nimeni nu a ştiut vreodată. A fost descrisă pe vremea lui Giorgione ca „soldatul şi ţiganca”. În fine, indiferent ce înseamnă, nu pare să denote încrederea în lumina raţiunii umane.

„Omul poate face orice dacă vrea.” Cât de naivă pare afirmaţia lui Alberti dacă ne gândim la acel bagaj de frici şi de amintiri pe care toţi îl cărăm cu noi, asta ca să nu mai pomenim de forţele exterioare care nu stau deloc în puterea noastră. Giorgione, iubitorul înfocat al frumuseţii fizice, a pictat imaginea unei femei bătrâne şi a numit-o Col Tempo – „în timp”. Se vede că, la vremea ei, trebuie să fi fost o frumuseţe de femeie. Este una dintre primele capodopere ale noului pesimism – nou, pentru că este lipsit acum de consolarea dată de religie – ce avea să atingă expresia supremă prin Hamlet.

Adevărul este, bănuiesc eu, că această civilizaţie a Renaşterii italiene timpurii nu a avut o bază suficient de amplă. Cei puţini se îndepărtaseră excesiv de cei mulţi, nu doar în cunoaştere şi inteligenţă – asta s-a- ntâmplat dintotdeauna –, ci şi în prezumţiile elementare. Când primele două generaţii de umanişti au murit, mişcarea lor nu avea o greutate de sine stătătoare şi a existat o reacţie de îndepărtare de scara umană a valorilor. Din fericire, ei au lăsat în sculptură, pictură şi arhitectură un mesaj către toate generaţiile care preţuiesc raţiunea, claritatea şi proporţiile armonioase şi care se încred în individ.

17. Running races in their mirth – parafrază după poemul lui

William Wordsworth, „Resolution and Independence‘s

18.Ioan din Salisbury (1120-1180), autor englez, filosof şi episcop de Chartres. El îi atribuie această frază lui Bernard de Chartres, însă în opinia altor autori ea este mult mai veche. Potrivit lui Umberto Eco, de exemplu, prima atestare i-ar aparţine lui Priscian din Lidia, citat de Guillaume de Conches.

19.Giorgio Vasari, „Pietro Perugino, pictor”, în Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi, volumul I, traducere şi note de Ştefan Crudu, Gramar, Bucureşti, 2000, p. 442.

Eroul ca artist

Scena s-a mutat de la Florenţa la Roma, din oraşul oamenilor pragmatici, al minţilor ascuţite, al pasului uşor şi al mişcării graţioase într-un oraş cu greutate, un oraş ca un malaxor al ambiţiilor şi speranţelor umane, despuiat de ornamentele sale, devenit aproape indescifrabil, un teren în paragină al splendorii imperiale, cu un singur împărat antic, Marcus Aurelius, rămas de-a lungul secolelor deasupra pământului, la lumină. Proporţiile s-au schimbat. Mă aflu în curtea Vaticanului, la capătul căreia arhitectul Bramante a construit un colţ însorit, cunoscut drept Belvedere, de unde Papa se putea bucura de priveliştea oraşului antic. Are forma unei nişe, care în loc să fie proiectată ca să cuprindă o statuie în mărime naturală este, în schimb, imensă – de fapt, i s-a şi spus de la bun început il nicchione , „nişa colosală”. Este manifestarea materială şi vizibilă a marii schimbări care a răsturnat civilizaţia Renaşterii în jurul anului 1500. Aceasta nu mai este o lume a oamenilor liberi şi activi, ci o lume a giganţilor şi a eroilor.

În nişă se află un con de brad din bronz, suficient de mare încât să încapă în el un om. Vine dintr-o epocă anterioară a giganţilor – Antichitatea – şi era probabil elementul decorativ din vârful mormântului lui Hadrian. Dar în Evul Mediu se credea că el marca punctul unde carele de luptă întorceau în cursele de pe hipodrom şi, cum hipodromul respectiv a fost scena uciderii multor martiri creştini, Biserica creştină a considerat că acesta este cel mai potrivit loc unde să-şi stabilească cartierul general. Concepte gigantice, nebuloase în comparaţie cu focalizarea clară a Florenţei. Dar în Roma nu erau în fond atât de nepotrivite, clădirile colosale ale antichităţii fiind încă acolo – ba chiar în număr mai mare decât astăzi. Chiar şi după trei secole în care au fost folosite drept cariere de piatră şi în care simţul nostru al proporţiei a evoluat considerabil, ele sunt încă surprinzător de mari. Oamenii din Evul Mediu trebuie să se fi simţit striviţi de scara lor gigantică. Credeau că aceste construcţii erau lucrătura unor demoni sau, în cel mai bun caz, le priveau ca pe un fenomen natural – ca pe nişte munţi – în care îşi ridicau colibele, ca atunci când profiţi de situaţie şi te pui la adăpostul unei văgăuni sau al unui escarpament. Roma era oraşul cirezilor şi al caprelor care hălăduiau libere, în care nu se construia nimic, cu excepţia câtorva turnuri fortificate de unde vechile familii îşi desfăşurau disputele lipsite de sens şi interminabile – cu adevărat interminabile, pentru că se mai ceartă până şi în ziua de astăzi.

Dar pe la 1500 locuitorii Romei începuseră să înţeleagă că ele fuseseră construite de oameni. Indivizii energici şi inteligenţi care inventaseră Renaşterea, debordând de vitalitate şi încredere de sine, nu erau dispuşi să fie învinşi de antichitate. Trebuiau s-o absoarbă, s-o egaleze, s-o stăpânească. Aveau de gând să dea naştere propriei lor rase de giganţi şi eroi.

Scena s-a mutat la Roma şi din motive politice. După ani de exil şi adversităţi, suveranul pontif s-a întors în scaunul puterii sale seculare. În perioada descrisă în mod obişnuit ca fiind una a decadenţei papalităţii, papii au fost mari maeştri în utilizarea neobişnuită a contactelor lor internaţionale, a extinsului lor serviciu civil şi a averii tot mai mari în scopul propăşirii civilizaţiei. Papa Nicolae al V-lea, prietenul lui Alberti şi al umaniştilor, a fost primul care a înţeles că Roma papală poate să reînvie măreţia Romei păgâne. Papa Pius al II-lea, poet şi mare iubitor al naturii şi al frumuseţii în toate formele sale, şi-a dat viaţa în încercarea de a salva creştinătatea de turci. Până şi Papa Sixt al IV-lea, care era pe atât de crud şi de viclean pe cât pare în pictura murală făcută de Melozzo da Forli, a înfiinţat Biblioteca Vaticanului şi l-a numit pe marele umanist Bartolomeo Platina primul său prefect. În aceeaşi frescă apare pentru prima dată chipul minunat al unui tânăr cardinal destinat, mai mult decât oricine altcineva, să-i imprime Renaşterii în perioada ei de apogeu direcţia eroică, Giuliano della Rovere. Cât de leonin arată în comparaţie cu măgarii din secretariatul papal! Iar atunci când a devenit Papa lulius al II-lea, el a reuşit, prin nobleţea şi tăria voinţei sale, să inspire şi să domine trei oameni de geniu: Bramante, Michelangelo şi Rafael. Fără el, nici Michelangelo nu ar fi pictat tavanul Capelei Sixtine, nici Rafael nu ar fi decorat apartamentele papale, iar noi am fi fost lipsiţi de două dintre cele mai măreţe expresii vizibile ale puterii spirituale şi ale filosofiei umaniste.

Acest personaj, atât de splendid de colosal, a avut o viziune atât de îndrăzneaţă, atât de

extravagantă, încât până şi în ziua de astăzi numai gândindu-te la ea simţi cum te cuprind mici fiori. A decis să dărâme fosta bazilică a Sfântului Petru. Era una dintre cele mai mari şi mai străvechi biserici din vestul Europei şi, cu siguranţă, una dintre cele mai venerabile, fiind ridicată în locul unde se presupune că ar fi fost martirizat Sfântul Petru. Papa Iulius al II- lea a hotărât să fie demolată şi să se construiască ceva magnific în locul său. În ideea pe care o avea despre noua construcţie, a fost călăuzit de două idealuri renascentiste. Trebuia să pornească de la formele „perfecte”, pătratul şi cercul, şi să aibă o dimensiune şi un stil ce depăşeau ruinele măreţe ale antichităţii. L-a chemat pe Bramante să vină cu o propunere. Nu a apucat s-o ducă foarte departe. Marile mişcări din artă, asemenea revoluţiilor, nu durează mai mult de cincisprezece ani. După asta, flama păleşte, iar oamenii preferă o strălucire confortabilă.

Iulius al II-lea a fost papă doar zece ani, din 1503 până în 1513. Bazilica Sfântul Petru nu a fost terminată decât aproximativ la un secol după moartea sa şi, la vremea aceea, ajunsese deja să fie expresia unei filosofii destul de diferite. Însă primul pas în încheierea unei alianţe făţişe între creştinism şi antichitate a fost făcut când Iulius a decis dărâmarea vechii bazilici.

Antichitatea: oamenii din Florenţa secolului al XV-lea priviseră în urmă cu aviditate la civilizaţia Greciei antice şi a Romei. I-au căutat pe autorii antici şi i-au citit cu entuziasm; îşi scriau unul altuia în latină. Năzuinţa lor era să scrie asemenea lui Cicero. Cu toate acestea, chiar dacă mintea le era plină de literatura antică, imaginaţia lor rămânea în totalitate gotică. Este adevărat, desigur, că Donatello şi Ghiberti au inclus în lucrările lor numeroase citate din sculptura antică. Însă când un pictor oarecare se pornea să înfăţişeze o scenă din literatura antică, o făcea în straiele vremii sale, cu afectatele mişcări fanteziste care nu reflectă nici cea mai mică simţire a greutăţii fizice şi a ritmurilor curgătoare ale antichităţii. Şi, în mod curios, umaniştii, care se străduiau atât de mult să înţeleagă nuanţele textelor lui Titus Livius, acceptau ca reprezentare corectă a evenimentului o imagine a morţii lui Iulius Caesar în care personajele sunt în mod evident îmbrăcate ca nişte dandy din secolul al XV-lea. Atâta vreme cât se păstra această discrepanţă mai degrabă comică între cuvântul scris şi imagine, antichitatea nu îşi putea exercita puterea umanizatoare asupra imaginaţiei.

Presupun că prima dată când visul antichităţii a primit o formă mai mult sau mai puţin exactă în artele vizuale a fost în seria de decoraţiuni ce ilustrează Triumful lui Caesar făcute în jurul anului 1480 de Mantegna pentru curtea nobiliară din Mantova. Este prima mostră arheologică de expresie romantică care s-a păstrat. Mantegna a făcut săpături serioase în ruinele oraşelor romane antice ca să se documenteze despre forma fiecărui vas şi a fiecărei trompete şi şi-a pus cunoştinţele arheologice în slujba admiraţiei pentru energia şi disciplina Romei. Însă omul care a asimilat într-adevăr arta antică şi a recreat-o, revitalizându-i şi intensificându-i toate puterile expresive, a fost Michelangelo. Ajuns la Roma în 1496, a fost atât de impresionat de ce a văzut, încât a făcut imitaţii ale sculpturilor greceşti şi romane, una dintre ele (astăzi pierdută) fiind şi vândută ca obiect autentic de artă antică – primul fals consemnat din istorie.

În 1501, Michelangelo s-a întors la Florenţa. Am afirmat că spiritul gigantic şi eroic al Renaşterii în perioada ei de apogeu îi aparţine Romei. Dar a existat un fel de preludiu în Florenţa. Familia de’ Medici, aflată la conducerea Florenţei în ultimii şaizeci de ani, fusese alungată în 1494, iar florentinii, sub influenţa lui Savonarola, au înfiinţat o republică, animată de toate sentimentele nobile şi puritane pe care revoluţionarii premarxişti obişnuiau să le tot scoată la înaintare din scrierile lui Plutarh şi Titus Livius. Ca simbol al succesului lor, republica a comandat mai multe lucrări de artă pe teme eroico-patriotice. Una dintre ele a fost figura uriaşă a lui David, tiranicidul. Lucrarea a fost încredinţată alarmant de tânărului artist care tocmai se întorsese de la Roma. Doar douăzeci şi cinci de ani îl despart pe eroul din marmură al lui Michelangelo de mica figură spilcuită, ce fusese expresia supremă a eleganţei mediciene, David al lui Verrocchio – şi e limpede că, într-adevăr, am asistat la un punct de cotitură în spiritul uman. Eroul lui Verrocchio e uşor,

agil, zâmbitor – şi îmbrăcat! Al lui Michelangelo e amplu, sfidător şi denudat. E aproape aceeaşi evoluţie pe care o vom găsi în muzică între Mozart şi Beethoven.

Luat separat, corpul lui David ar putea fi o lucrare neobişnuit de încordată şi de expresivă a Antichităţii. Abia când ajungem să-i privim capul simţim o forţă spirituală care anticilor le-a fost străină. Mă gândesc că această calitate, pe care aş putea-o numi eroică, nu ţine de ceea ce înţeleg majoritatea oamenilor prin civilizaţie. Ea presupune un dispreţ faţă de confort şi o sacrificare a tuturor plăcerilor care contribuie la ce numim viaţă civilizată. Este inamicul fericirii. Şi totuşi admitem că ignorarea obstacolelor fizice, ba chiar sfidarea forţelor oarbe ale destinului sunt realizarea supremă a omului. Iar din ce moment ce, până la urmă, civilizaţia presupune ca omul să-şi extindă puterea minţii şi a spiritului dincolo de limite, trebuie să recunoaştem în apariţia lui Michelangelo unul dintre cele mai mari evenimente din istoria omului occidental.

Din acelaşi exces de zel republican, lui Michelangelo i s-a încredinţat pictarea unei scene în sala înaltului consiliu care fusese instituit pentru a încununa noul sistem democratic. Trebuia să reprezinte un episod eroic din istoria Florenţei. Subiectul lui Michelangelo a fost însă mai degrabă unul compromiţător, un grup de soldaţi florentini luaţi prin surprindere: l-a ales din simplul motiv că aceşti soldaţi care se îmbăiau i-au dat ocazia de a face nuduri. Nu a apucat să facă decât desenele pregătitoare la scară reală (aşa-numitele crochiuri) şi până şi acestea s-au pierdut, dar lucrarea a avut o influenţă imensă, iar studiile despre ea care s-au păstrat ne arată de ce. Este prima dată când s-a făcut cu autoritate afirmaţia că trupul uman – acel trup care în perioada gotică fusese subiectul ruşinii şi al tăinuirii, acel trup pe care Alberti îl preamărise în termeni atât de extravaganţi – ar putea fi vehiculul exprimării unor sentimente nobile, energia dătătoare de viaţă şi perfecţiunea divină. Era o idee ce avea să aibă o influenţă nemăsurată asupra spiritului uman în următorii patru sute de ani – am putea spune că, probabil, până la Domnişoarele din Avignon a lui Picasso. Desigur că era, în esenţă, o idee grecească, iar la începuturi Michelangelo a fost inspirat direct de mostre antice. Dar doar până la un punct. Ceea ce aş putea numi elementul beethovenian – spiritul capului lui David – a fost în scurtă vreme extins şi la nivelul corpului.

Iar asta ne aduce înapoi la Roma şi la teribilul papă. Ambiţiile lui Iulius al II-lea nu se limitau la Biserica Catolică. Ambiţiile lui se aplicau şi-n cazul propriei persoane, iar în noul său templu plănuise să construiască un mausoleu mai mare decât al oricărui conducător de la Hadrian încoace. Era un exemplu uluitor de superbia[20], iar la vremea aceea nici lui Michelangelo nu-i lipsea această trăsătură. Nu are sens să discutăm de ce mausoleul nu s-a construit niciodată. A fost o ceartă – de obicei, eroii nu tolerează cu uşurinţă compania altor eroi. Şi nici nu contează pentru noi cum urma să arate edificiul. Tot ce contează este că unele dintre figurile făcute pentru el au supravieţuit, şi ele aduc ceva nou spiritului european – ceva la care nici antichitatea, nici marile civilizaţii ale Indiei şi Chinei nu au visat niciodată. De fapt, cele mai împlinite sculpturi, în număr de două, sunt preluări antice, însă Michelangelo le-a transformat din atleţi în captivi, una dintre ele luptându-se să se elibereze – de mortalitate? –, iar cealaltă fiind senzual resemnată, „îndrăgind uşorul Morţii duh”2i. Michelangelo se gândea la figura grecească a fiului muritor al lui Niobe. Acestea două sunt sculptate în detaliu, însă celelalte, despre care părerea generală este că făceau parte din acelaşi ansamblu, sunt într-o formă brută. Trupurile lor se ivesc din marmură cu acel huruit premonitoriu pe care îl simţim în Simfonia a IX-a, apoi se scufundă înapoi în ea. Într-un anumit sens, marmura brută e ca umbra la Rembrandt – o modalitate de orientare către părţile trăite mai intens, dar care pare în acelaşi timp să ţină personajele prizoniere – de altfel, li se şi spune „prizonierii”, chiar dacă nu există nicio urmă de legături sau cătuşe. Iar în ceea ce priveşte captivii finalizaţi, ai senzaţia că ei sunt expresia celei mai profunde preocupări a lui Michelangelo: lupta sufletului de a se elibera de materie.

Oamenii se întreabă uneori de ce italienii renascentişti, cu toată curiozitatea lor vie, nu au adus o contribuţie mai mare la istoria gândirii. Motivul este că gândirea cea mai profundă a acelei vremi nu era exprimată în cuvinte, ci într-o formă vizuală. Două exemple superbe ale

acestui truism au fost produse în aceeaşi clădire din Roma, la o distanţă nu mai mare de o sută de metri una de cealaltă, şi precis de-a lungul aceloraşi ani: tavanul Capelei Sixtine al lui Michelangelo şi frescele lui Rafael din sala cunoscută drept Stanza della Segnatura. Datorăm existenţa amândurora lui Iulius al II-lea. Timp de mai multe secole, experţii în Michelangelo l-au criticat pe Iulius pentru că l-a deturnat pe acesta de la munca pentru mausoleu, care era lucrarea lui de suflet, şi l-a pus să picteze tavanul Capelei, în ciuda faptului că el a declarat întotdeauna că urăşte să picteze. Eu cred că a fost un moment de inspiraţie divină. Proiectul iniţial pentru mausoleu includea aproape patruzeci de figuri din marmură, mai mari decât mărimea naturală. Cum ar fi putut Michelangelo să le termine vreodată? Ştim că sculpta marmura mai rapid decât oricare alt meşter, dar chiar şi mânat de această energie eroică, mausoleul tot i-ar fi luat douăzeci de ani, timp în care mintea lui ar fi evoluat şi s-ar fi schimbat. În schimb, însuşi faptul că pe tavan s-a hotărât să ilustreze teme, şi nu să se concentreze pe figuri singulare, i-a dat libertatea de a-şi elabora poziţia în legătură cu relaţiile umane şi destinul omului. Era oare poziţia lui? În majoritatea picturilor filosofice măreţe ale Renaşterii, ideile erau sugerate de poeţi şi teologi. Dar într-una din scrisorile lui Michelangelo, el mărturiseşte că Papa i-a spus că poate să facă ce doreşte. Prin urmare, bănuiesc că alegerea subiectului de pe tavan i-a aparţinut în mare măsură. Or, mai degrabă, ia aparţinut compoziţia derivată din surse teologice. Acesta este unul dintre motivele pentru care e atât de greu de interpretat. Exegeţii lui Michelangelo au venit cu diferite interpretări, niciuna foarte convingătoare. Însă un lucru este limpede. Tavanul Capelei Sixtine afirmă cu tărie unitatea dintre trupul, spiritul şi sufletul uman. Poţi să-l admiri din perspectiva trupului, aşa cum au făcut-o majoritatea criticilor din secolul al XIX-lea, care s-au uitat mai întâi la aşa-numiţii atleţi; sau din perspectiva spiritului, aşa cum se întâmplă când priveşti acele extraordinare personificări ale energiei intelectuale, Profeţii şi Sibilele. Dar când te uiţi la înşiruirea de istorii din Geneză, cred că simţi că principala preocupare a lui Michelangelo ţinea de suflet. Ca naraţiune, ea începe cu Creaţia şi se încheie cu beţia lui Noe. Însă Michelangelo ne obligă să le citim în ordine inversă – şi, într-adevăr, ele au fost pictate în ordinea inversă. Când păşim înăuntru, deasupra capetelor noastre se arată figura lui Noe, unde trupul primează. La celălalt capăt, dincolo de altar, este Atotputernicul ce desparte lumina de întuneric: trupul a fost transformat în simbolul sufletului şi până şi capul, cu prea evidentele sale asocieri umane, a devenit indistinct.

Între aceste două scene se interpune episodul central, facerea omului. Este una dintre acele rare lucrări care sunt în acelaşi timp magnifice şi complet accesibile, chiar şi pentru cei care nu sunt în mod normal receptivi la lucrările de artă. Mesajul său este clar şi puternic de la prima privire şi, cu toate acestea, cu cât îl aprofundezi mai mult, cu atât mai mult te impresionează. Omul, cu un corp de o frumuseţe fără precedent, stă întins pe jos în postura tuturor zeilor acvatici sau bahici din lumea antică, ce aparţineau pământului şi nu aspirau să-l părăsească. Îşi întinde mâna până ce aproape o atinge pe aceea a lui Dumnezeu şi între degetele lor pare să se petreacă o descărcare electrică. Din acest magnific specimen fizic, Dumnezeu a creat un suflet uman; şi este posibil să interpretăm întregul tavan al Capelei Sixtine ca pe un poem pe tema creaţiei, acel dar divin care îl preocupa atât de mult pe omul renascentist. În spatele Atotputernicului, în umbra veşmântului său, este figura Evei, de-acum prezentă în gândurile Creatorului şi de-acum, simţim asta, o potenţială sursă de necazuri.

După ce Dumnezeu îi insuflă viaţă lui Adam (citim în continuare secvenţa în sens invers), vin pe rând scenele cu Atotputernicul surprins în actele anterioare ale creaţiei. Ele alcătuiesc un fel de crescendo, mişcarea accelerându-se de la o scenă la următoarea. Pentru început, Dumnezeu separă apele de pământ. „Duhul lui Dumnezeu Se purta pe deasupra apelor.”[22] Nu ştiu de ce aceste cuvinte îţi dau o senzaţie atât de puternică de pace, însă o fac, iar Michelangelo o transmite prin mişcarea lină a unui gest de binecuvântare. În scena următoare avem facerea soarelui şi a lunii, unde Creatorul nu mai binecuvântează şi nu mai invocă, ci porunceşte, ca şi cum tratarea acestor elemente aprige ar necesita întreaga sa autoritate nepregetată, iar în stânga fulgeră scena pentru a crea planetele. În sfârşit, ne întoarcem la separarea luminii de întuneric. Dintre toate încercările

omului finit de a imortaliza o imagine a energiei infinite, pentru mine aceasta este cea mai convingătoare. Unii ar putea spune că este şi cea mai realistă, întrucât fotografiile formării nucleelor stelare aduc foarte mult cu această mişcare învârtejită.

Puterea lui Michelangelo de intuiţie profetică îţi dă senzaţia că aparţine tuturor epocilor şi, poate mai presus de toate, epocii marilor romantici ai cărei moştenitori faliţi suntem în continuare. Este atributul care îl diferenţiază cel mai mult de rivalul său strălucit. Rafael era omul epocii lui. A absorbit şi a combinat toată simţirea şi gândirea spiritelor elevate ale vremii. A fost omul care a surprins armonia la modul absolut – de aceea nu are astăzi atât de mare priză la public. Însă el trebuie să apară la vârful oricărui demers de descriere a civilizaţiei europene. Gândurile cărora le-a dat o expresie vizibilă în apartamentele papale erau o sinteză la fel de cuprinzătoare ca breviarele marilor teologi medievali.

Suntem îndreptăţiţi să credem că Rafael a fost prezentat suitei papale de către concetăţeanul său Bramante, care pare să fi fost un apropiat al lui lulius al II-lea. Întrezărirea oricăruia dintre desenele lui Rafael ar fi fost de ajuns pentru a-l convinge pe lulius că Dumnezeu i-a trimis un alt geniu. Dar şi în aceste condiţii a fost un pariu îndrăzneţ să iei un tânăr de douăzeci şi şapte de ani, care nu-şi mai încercase mâna la fresce decât o singură dată şi nu dăduse niciun semn că ar fi putut, din punct de vedere plastic, să ţină piept marilor idei, şi să-i încredinţezi decorarea încăperilor ce aveau să fie centrul vieţii Papei, al deciziilor şi al meditaţiilor sale.

Stanza della Segnatura urma să fie biblioteca privată a Papei. Rafael era familiarizat cu biblioteca din Urbino unde portretele poeţilor, filosofilor şi teologilor erau expuse deasupra rafturilor care le găzduiau cărţile şi era hotărât să ducă ideea mult mai departe. Avea nu doar să portretizeze personajele ale căror cărţi se aflau în rafturile de dedesubt, ci şi să le lege între ele şi să le lege de întreaga disciplină din care făceau parte. Trebuie să fi fost sfătuit de oamenii învăţaţi şi cultivaţi care alcătuiau aproximativ o treime din curia papală. Dar această companie sublimă nu a fost numită de o comisie. Totul în această compoziţie se află acolo cu un motiv întemeiat. De exemplu, dintre cele două figuri centrale din Şcoala din Atena, idealistul Platon se află în stânga şi arată cu degetul în sus către inspiraţia divină. În spatele său, în stânga, sunt filosofii care făceau apel la intuiţie şi emoţii. Sunt mai apropiaţi de figura lui Apollo şi arată drumul către peretele Parnasului. În dreapta este Aristotel, omul de bun-simţ, care face cu mâna un gest ce îndeamnă la moderaţie, iar în spatele său sunt reprezentanţii activităţilor raţionale: logica, gramatica şi geometria. În mod curios, Rafael s-a reprezentat şi pe el în acest grup, alături de Leonardo da Vinci. Sub ei se află un geometru, presupun că Euclid. Avem aici şi ceea ce este cu siguranţă portretul lui Bramante şi este normal să fie aşa, întrucât clădirea în care sunt întruniţi aceşti reprezentanţi ai raţiunii umane ilustrează visul lui Bramante legat de noua bazilică Sfântul Petru. Rafael avea să devină mai târziu şi arhitect – şi încă unul foarte bun –, dar în 1510 el nu ar fi putut să conceapă o astfel de clădire, cu aceste efecte ale spaţiului ce par să extindă realitatea în artă. Poate că a fost proiectată de Bramante, însă Rafael şi-a apropriat-o. Ca toţi marii artişti, împrumuta şi asimila împrumuturile mai bine decât majoritatea. Avem o vagă senzaţie că posturile personajelor sunt inspirate de sculptura elenistică, însă cu toţii sunt sută la sută rafaeliţi – sau aproape toţi, cu excepţia unuia. Filosoful posac care stă singur în prim-plan e de negăsit în schiţa pregătitoare pentru frescă în mărime naturală (care a supravieţuit printr-o minune); ne dăm seama de unde vine – de pe tavanul Capelei Sixtine. Michelangelo nu lăsa pe nimeni să intre cât timp lucra el acolo, dar Bramante avea cheia şi, într-o zi când Michelangelo era plecat, l-a luat înăuntru şi pe Rafael. Ce contează? Un artist mare împrumută toate lucrurile de care are nevoie.

În timp ce Raţiunea Umană este bine înrădăcinată în pământ, pe peretele opus Înţelepciunea Divină pluteşte în aer deasupra capetelor acelor filosofi, teologi şi Părinţi ai Bisericii care au încercat s-o interpreteze. În ambele grupuri fluide, căutătorii adevărului revelat sunt distribuiţi cu aceeaşi atenţie la relaţiile dintre ei şi la relaţiile cu schema filosofică generală a sălii pe care o regăsim şi în Şcoala din Atena. În măsura în care

civilizaţia constă în însuşirea imaginativă a tot ce este mai bun în gândirea vremii, aceşti doi pereţi reprezintă o culme a civilizaţiei. Pe cel de-al treilea perete, fresca Parnasului dezvăluie o altă latură a caracterului lui Rafael. Michelangelo nu era deloc interesat de sexul opus; Leonardo privea femeile doar ca mecanisme reproductive. Însă Rafael iubea femeile la fel de mult ca veneţienii, iar Muzele lui întruchipează o vână de poezie senzuală care, în felul său, este la fel de civilizatoare ca abstracţiile sale intelectuale.

Înainte ca încăperile de la Vatican să fie terminate, în 1513 Iulius al II-lea a murit, iar succesorul său, Leon al X- lea, nu a fost nici pe departe un erou. Michelangelo s-a întors la Florenţa. Rafael a rămas în Roma, suprasolicitându-şi puterea de producţie şi chiar şi neîntrecuta putere de invenţie, înmânând desene şi proiecte unui grup de tineri străluciţi, care le-au transformat în picturi murale şi decoraţii arhitecturale pentru restul Stanţelor, lunetele de la Farnesina, Loggie, Villa Madama şi o foarte păgână baie pentru Cardinalul Bibiena, ca să nu mai spunem nimic despre Schimbarea la faţă, o lucrare profetică pentru academismul secolului al XVII-lea, pe care trebuie să se fi silit să şi-l însuşească: jumătate de secol de lucrări îndeplinite în trei ani. Printre acestea, se numără capodoperele ce au îmbogăţit imaginaţia europeană, inclusiv cea mai însemnată evocare a păgânismului din Renaştere – Triumful Galateei de la Villa Farnesina. În urmă cu numai cincisprezece ani, antichitatea păgână era încă manevrată cu stângăcie, cu gesturi timide, înţepenite: acum era perfect înţeleasă. Când poeţii renascentişti au ajuns să scrie versuri în latină (şi încă foarte frumoase), ei au avut multe modele la dispoziţie. Dar de ce minunată perspicacitate imaginativă a avut nevoie Rafael ca să recreeze din resturi şi fragmente de sarcofage o scenă ce trebuie să fie foarte asemănătoare cu marile picturi pierdute ale antichităţii.

Cealaltă realizare a lui Rafael din aceşti ani este mult mai discutabilă, chiar dacă influenţa sa asupra cugetului european rămâne incomparabil mai mare. Se vede cel mai clar în modelele pe care le-a făcut pentru un set de tapiserii din Capela Sixtină ce ilustrează episoade din vieţile apostolilor. Apostolii au fost oameni săraci, iar adepţii lor, un eşantion reprezentativ al umanităţii de rând. Rafael i-a reprezentat uniform de frumoşi şi de nobili. Este, într-adevăr, plăcut să uităm o clipă de cotidianul tern şi să respirăm acest aer elevat. Însă convenţia în care marile evenimente din istoria biblică sau seculară pot fi portretizate doar prin specimene umane magnifice, arătoase şi bine îngrijite s-a păstrat foarte mult timp, mai exact până la mijlocul secolului al XIX-lea. Doar foarte puţini artişti – poate că doar Rembrandt şi Caravaggio dintre artiştii de primă mână – au fost suficient de independenţi încât să adopte o altă poziţie. Şi cred că această convenţie, care a fost un element important al aşa-numitului stil măreţ[23], a avut o influenţă nefastă asupra spiritului european. Ne-a paralizat simţul adevărului, chiar şi simţul responsabilităţii morale şi a condus, aşa cum vedem acum, la o reacţie hidoasă.

În toamna anului 1513, la scurt timp după moartea lui Iulius, a ajuns – şi a rămas – la curtea Belvedere a Palatului Vatican încă un gigant: Leonardo da Vinci. Istoricii obişnuiau să vorbească despre el ca despre omul renascentist tipic. Este greşit. Dacă Leonardo ar aparţine vreunei epoci, atunci aceasta ar fi finele secolului al XVII-lea, dar, în realitate, el nu aparţine niciunei epoci, nu se încadrează în nicio categorie şi, cu cât ştim mai multe despre el, cu atât mai misterios devine. Avea, desigur, anumite înclinaţii renascentiste. Iubea frumosul şi mişcarea graţioasă. Împărtăşea sau chiar a anticipat megalomania secolului al XVI-lea timpuriu: calul pe care l-a modelat ca monument comemorativ pentru Francesco Sforza trebuia să aibă 28 de metri înălţime; a făcut planuri pentru devierea râului Arno ce devansează până şi tehnologia modernă. Şi nu în ultimul rând, avea desigur, în cel mai înalt grad, talentul timpului său de a înregistra şi de a condensa tot ce îi atrăgea atenţia.

Dar toate aceste daruri erau subordonate unei singure pasiuni dominante care nu era o trăsătură renascentistă – curiozitatea. A fost curiosul cel mai neobosit din istorie. Tot ce vedea îl făcea să se întrebe de ce şi cum. De ce se găsesc scoici în munţi? Cum se construiesc stăvilarele în Flandra? Cum zboară păsările? Din ce cauză apar crăpăturile în ziduri? De unde vin norii şi vântul? Cum poate un curs de apă să-l devieze pe altul? Află;

pune în scris; dacă poţi să observi cu ochii tăi, fă un desen. Fă o copie. Pune aceeaşi întrebare iar şi iar şi iar. Curiozitatea lui Leonardo era egalată doar de o incredibilă energie mintală. Când citeşti miile de cuvinte din caietele lui, eşti absolut stors de energie. Nu-l mulţumeşte niciun răspuns. Nu poate să lase lucrurile aşa, îşi pune probleme, reformulează, le răspunde unor oponenţi imaginari. Dintre toate aceste întrebări, cea pe care o pune cel mai insistent îl priveşte pe om: nu omul invocat de Alberti, cel înzestrat cu „minte, raţiune şi memorie, asemenea unui zeu nemuritor”, ci omul ca mecanism. Cum merge? Descrie zece modalităţi prin care să desenezi talpa piciorului, fiecare dintre ele dezvăluind componente diferite din structura sa. Cum pompează inima sânge? Ce se întâmplă când omul strănută sau cască? Cum supravieţuieşte fătul în pântec? Şi, întrebarea supremă, de ce moare de bătrâneţe? Leonardo descoperă un centenar într-un azil din Florenţa şi îi aşteaptă încântat sfârşitul ca să-i studieze venele. Fiecare întrebare necesită disecţie şi fiecare disecţie este desenată cu precizie fenomenală. Şi ce descoperă în final? Că omul, în ciuda faptului că este un mecanism remarcabil, nu se aseamănă deloc cu un zeu nemuritor. Nu este doar crud şi superstiţios, ci şi firav în faţa forţelor naturii. Dacă modul în care Michelangelo sfidează destinul este măreţ, există ceva aproape şi mai eroic în felul în care Leonardo, acest mare erou al intelectului, înfruntă forţele inexplicabile, necontrolabile ale naturii. În Roma, chiar în anul în care Rafael preamărea spiritul uman de natură divină, Leonardo a făcut o serie de desene cu lumea înghiţită de ape. Felul în care ilustrează dezastrul relevă un amestec inedit de plăcere şi sfidare. Pe de o parte, este observatorul răbdător al hidrodinamicii, pe de alta, este Regele Lear adresându-se potopului:

Suflaţi, turbate vânturi, să vă crape Şi bucile obrajilor, suflaţi! Vă revărsaţi, puhoaie, peste praguri, Urcaţi până-n cl

Suntem obisnuiti cu catastrofele, le vedem în fiecare zi la televizor. Dar venind de la omul renascentist desăvârşit, aceste desene extraordinare sunt profetice. Clipa de aur aproape s-a terminat. Însă, atât timp cât a durat, omul a dobândit o statură aproape neegalată – nici până atunci, nici după aceea. Virtuţilor umaniste ale spiritului li s-a adăugat calitatea voinţei eroice. Timp de câţiva ani, a părut că nu exista nimic pe care mintea omenească să nu-l poată stăpâni şi struni.

---

20. Mândrie, înţeleasă ca unul dintre păcatele capitale în religia catolică.

21. John Keats, „Odă la o privighetoare”, în Versuri, traducere de Aurel Covaci, cuvânt-înainte de Edgar Papu, Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 29.

22. Geneza, 1:2.

23. Grand Manner, termen încetăţenit de Joshua Reynolds, referitor la un stil estetic idealizat, derivat din clasicism şi arta Renaşterii înalte.

24. William Shakespeare, „Regele Lear”, Actul III, Scena 2, în Opere complete, volumul 7, traducere de Mihnea Gheorghiu, Univers, Bucureşti, 1988, p. 155.

Protest şi comunicare

Culmea ameţitoare a progresului uman atinsă prin Michelangelo, Rafael şi Leonardo da Vinci a durat mai puţin de douăzeci de ani. A fost urmată (mai puţin în Veneţia) de o perioadă de nelinişte care, în istorie, se încheie adesea rău. Pentru prima dată de la marele dezgheţ, valorile civilizaţiei erau puse sub semnul întrebării şi ignorate şi, timp de mai mulţi ani, a părut că paşii făcuţi înainte de Renaştere – descoperirea individului, credinţa în geniul uman, senzaţia de armonie dintre om şi mediul său – se pierduseră. Dar acesta era un proces inevitabil şi, din confuzia şi brutalitatea Europei secolului al XVI-lea, omul a ieşit cu noi facultăţi şi cu puteri sporite de gândire şi expresie.

Într-o sală a castelului din Wurzburg se află sculpturile lui Tilman Riemenschneider, unul – probabil cel mai bun – dintre numeroşii sculptori germani ai goticului târziu. Biserica germană era bogată în secolul al XV-lea, la fel cum erau şi proprietarii de pământuri, şi negustorii din Liga hanseatică; prin urmare, de la Bergen până tocmai în Bavaria, sculptorii erau foarte ocupaţi, făcând racle pentru moaşte, altare şi monumente ample şi elaborate, precum faimosul grup statuar al Sfântului Gheorghe din vechea biserică din Stockholm: un exemplu suprem al artizanului tipic pentru goticul târziu, făcând proba măiestriei sale extravagante şi aproape iritante.

Figurile lui Riemenschneider reflectă foarte bine caracterul omului nordic de la sfârşitul secolului al XV-lea. În primul rând, vedem o pietate individuală sobră – destul de diferită de pietatea convenţională temperată pe care o găsim, de pildă, la Perugino. Şi, apoi, o raportare sobră la viaţă în general. Aceşti oameni (chiar dacă erau, desigur, catolici fervenţi) nu se lăsau păcăliţi de forme şi ceremonii, cărora li se spunea, destul de înşelător, „slujbe”. Ei credeau că există ceva numit adevăr şi voiau să ajungă la el. Ce auzeau de la nunţii papali, care călătoreau frecvent în Germania la vremea respectivă, nu îi convingea că la Roma exista aceeaşi aspiraţie către adevăr, iar ei îşi urmăreau ţelul cu tenacitate aspră, aproape ţărănesc de îndărătnică. Mulţi dintre aceşti oameni zeloşi trebuie să fi auzit de numeroasele concilii care încercaseră, pe tot parcursul secolului al XV-lea, să reformeze organizarea bisericii. Mă gândesc la ei ca la o întâlnire a ONU: timp petrecut pe chestiuni procedurale, discursuri scrise pentru urechile publicului larg, concluzii previzibile. Aceşti oameni din nord cu aer grav aveau nevoie de ceva mai substanţial.

Până acum, toate bune şi frumoase. Însă aceste chipuri dezvăluie o trăsătură mai periculoasă, un sâmbure de manie. Secolul al XV-lea fusese secolul reformelor – mişcări religioase la periferia Bisericii Catolice. Ele începuseră, de fapt, la sfârşitul secolului al XIV-lea, când adepţii lui Jan Hus aproape au reuşit să şteargă de pe faţa pământului urmele civilizaţiei de la curtea nobiliară a Boemiei. Până şi în Italia, Savonarola îşi convinsese discipolii să ardă pe rug aşa-numitele lor vanităţi, inclusiv tablouri de Botticelli: un mare preţ de plătit în numele credinţei. Germanii erau mult mai uşor de instigat. Comparaţiile sunt uneori suprasimplificări, însă în acest caz cred că e just să ne uităm la diferenţele între unul dintre cele faimoase portrete germane, Oswald Krell al lui Durer, şi portretul unui cardinal făcut de Rafael şi aflat la Muzeul Prado. Cardinalul nu este doar un om de mare cultură, ci şi echilibrat şi stăpân pe sine. Oswald Krell pare să se afle în pragul nebuniei. Privirea fixă, aerul de introspecţie conştientă, starea de angoasă, minunat transmisă de Durer prin neliniştea planurilor compoziţiei – cât de german pare! Şi câtă bătaie de cap i-a dat restului lumii!

În orice caz, pe la 1490 aceste trăsături naţionale distructive încă nu ieşiseră la iveală. Era încă o epocă a internaţionalismului. Tipografii germani lucrau în Italia, Durer era la Veneţia, iar în 1498 a ajuns la Oxford un tânăr erudit sărac care era destinat să devină purtătorul de cuvânt al civilizaţiei nordice şi cel mai mare internaţionalist al vremii, Erasmus. Erasmus era olandez venit din Rotterdam, dar nu s-a întors niciodată să locuiască în Olanda, parţial pentru că acolo trăise într-o mănăstire şi urâse întreaga experienţă şi parţial (după cum a spus-o chiar el în nenumărate rânduri) pentru că oamenii locului beau prea mult: el, unul, avea o digestie mai delicată şi putea să bea doar un

anumit tip de vin de Burgundia. Toată viaţa s-a mutat dintr-un loc în altul, pe de o parte ca să evite ciuma (teroarea supremă care îi punea pe drumuri pe toţi oamenii liberi la începutul secolului al XVI-lea), pe de altă parte din cauza neliniştii care îl cuprindea de fiecare dată când rămânea prea mult în acelaşi loc. Oricum, la începutul vieţii pare să-i fi plăcut Anglia şi, cu acest prilej, ţara aceasta îşi face o scurtă apariţie în premieră în trecerea noastră în revistă a civilizaţiei. Dacă ne gândim la starea barbară şi haotică a Angliei din secolul al XV-lea, facultăţile Oxford şi Cambridge sunt creaţii parcă apărute de nicăieri; şi presupun că în Oxfordul care l-a primit pe Erasmus cu braţele deschise existau câţiva (nu foarte mulţi) oameni pioşi şi luminaţi. Cu siguranţă, atmosfera trebuie să fi fost oarecum provincială şi nesofisticată comparativ cu cea din Florenţa sau chiar din Padova. Cu toate acestea, pe la 1500, genul acesta de naivitate nu era de lepădat, iar Erasmus, care nu era în niciun caz naiv, a înţeles foarte bine asta.

Erasmus văzuse suficient din viaţa religioasă ca să ştie că Biserica trebuie reformată, nu doar la nivelul instituţiilor, ci şi al doctrinei. Marea forţă civilizatoare a Europei se împotmolise, naufragiată în preocupări şi forme vetuste. Iar el ştia că reforma putea veni mai degrabă din învăţăturile unui om precum Colet, care dorea pur şi simplu ca oamenii să citească Biblia ca pe adevărul suprem, decât de la spiritele elevate ale Florenţei. Erasmus avea motive întemeiate să-l admire pe Colet. Dar de ce Colet şi prietenii lui îl apreciau la rândul lor pe acest tânăr erudit din Rotterdam, sărac, uşor infirm şi încăpăţânat de excentric? Ei bine, e limpede că Erasmus avea şarm intelectual. Lucrul acesta reiese clar din scrisorile lui, iar în persoană trebuie să fi fost irezistibil. Printr-un noroc chior, putem să completăm imaginea lui Erasmus din scrisorile sale cu mărturii vizuale, întrucât era prieten cu cel mai mare portretist al vremii, Hans Holbein. Portretele lui îl înfăţişează când era deja faimos şi trecut de prima tinereţe, însă sunt atât de pătrunzătoare, încât ni-l putem imagina la orice vârstă. Ca toţi umaniştii, aproape c-aş putea spune ca toţi oamenii civilizaţi, Erasmus punea mare preţ pe prietenie şi murea de nerăbdare ca Holbein să-i picteze pe prietenii săi englezi. Astfel, Holbein a mers în 1526 la Londra şi a fost prezentat cercului de apropiaţi ai lui Sir Thomas Morus. Tânărul strălucit de care Erasmus se îndrăgostise cu douăzeci de ani în urmă era acum lord cancelar; era, de asemenea, autorul Utopiei, unde, într-un stil mai degrabă bizar, dar fermecător recomanda aproape toate lucrurile în care fabienii[25] credeau în anii 1890.

Holbein a pictat un tablou de mari dimensiuni cu Sir Thomas Morus şi familia lui. Din nefericire, acesta a ars într- un incendiu, însă s-au păstrat desenul original, precum şi studiile pentru multe dintre portrete. Erasmus obişnuia să spună că familia Morus era ca Academia lui Platon. Nu te intimidează cu inteligenţa lor, ci par mai degrabă oamenii sensibili şi alerţi pe care îi regăsim în orice epocă. Thomas Morus însuşi era un idealist nobil, prea bun pentru lumea pragmatică care îl dezorienta uneori. Civilizaţia poate să dispară la fel de rapid cum a şi apărut: observăm asta în felul în care autorul Utopiei a înflorit – mai bine spus, în care a devenit, împotriva voinţei sale, lord cancelar al casei regale – undeva între moartea lui Richard al III-lea şi crimele legale ale lui Henric al VIII-lea, cărora le-a fost, desigur, şi cea mai distinsă victimă.

Holbein i-a imortalizat şi pe alţi membri din anturajul englez al lui Erasmus şi sunt înclinat să spun că unii dintre ei, asemenea Arhiepiscopilor Warham şi Fisher, par să nu-şi fi făcut vreo iluzie legată de natura tranzitorie a civilizaţiei la curtea lui Henric al VIII-lea. Par învinşi, şi chiar au fost învinşi. Holbein a găsit chipuri mult mai paşnice când s-a întors în Elveţia. Există vreo imagine din lume care să transmită un aer mai intim al vieţii de familie decât portretul soţiei şi copiilor săi pe care l-a făcut în Basel? Nu e de mirare că a fost printre favoritele victorienilor. Acelaşi lucru este valabil în cazul capodoperei sale Madona primarului Meyer. În secolul al XIX-lea, era considerată cea mai importantă pictură a Renaşterii nordice. Acum, presupun că toată lumea preferă Altarul din Isenheim al lui Grunewald, unde sentimentul tragediei face să ne îngheţe pe buze până şi cuvântul civilizaţie. Însă, dacă suntem în căutarea unei societăţi cumpătate, cu frică de Dumnezeu, atunci lucrările lui Holbein sunt locul unde o vom găsi reflectată. Iar atunci când ne aflăm

în faţa picturii originale din Darmstadt, suntem pătrunşi încet de spiritul devoţiunii care merge dincolo de nevoia stabilităţii materiale.

În 1506, Erasmus a plecat în Italia. Se afla la Bologna în momentul faimoasei dispute dintre Iulius al II-lea şi Michelangelo şi se afla la Roma când Rafael şi-a început lucrul la apartamentele papale. Însă nimic din toate acestea nu pare să-l fi atins. Principala lui preocupare era să-i fie publicate lucrările de către celebrul tipograf veneţian şi pionier al ediţiilor populare, elegant tipărite, Aldus Manutius. Dacă în capitolul precedent eram interesat de dezvoltarea spiritului omului prin imaginea plastică, în cel de faţă mă preocupă în principal îmbogăţirea minţii sale prin cuvânt. Iar acest lucru a fost posibil prin inventarea tiparului. În secolul al XIX-lea, oamenii vedeau în inventarea tiparului un pivot în istoria civilizaţiei. Dar Grecia secolului al V-lea î.e.n., Chartres în secolul al XII-lea şi Florenţa începutului de secol al XV-lea s-au descurcat destul de bine şi fără el, şi cine ar putea spune că au fost mai puţin civilizaţi decât noi? Totuşi, dacă e să punem lucrurile în balanţă, presupun că tiparul a făcut mai mult bine decât rău, iar primele prese tipografice, cum sunt cele care s-au păstrat la Muzeul Plantin-Moretus din Anvers, chiar îţi lasă impresia unor instrumente ale civilizaţiei. Poate că îndoielile care te cuprind se datorează evoluţiei ulterioare a meşteşugului.

Tiparul fusese inventat, desigur, cu mult înaintea lui Erasmus. Biblia lui Gutenberg a fost tipărită în 1455. Însă primele cărţi tipărite erau masive, somptuoase şi scumpe. Tipografii încă se considerau în competiţie cu vechii copişti ai manuscriselor. Multe dintre ele erau tipărite pe pergament şi aveau anluminuri asemenea manuscriselor. Le-a luat predicatorilor şi oamenilor cu influenţă aproape treizeci de ani ca să-şi dea seama ce instrument nou şi formidabil le picase în braţe, tot aşa cum le-a luat politicienilor douăzeci de ani să-şi dea seama de importanţa televiziunii. Primul om care a profitat din plin de presa tipografică a fost Erasmus. L-a făcut om, şi l-a şi stricat, pentru că, într-un anumit sens, a devenit primul nostru jurnalist. Avea toate calităţile necesare: un stil limpede şi elegant (în latină, evident, ceea ce însemna că putea fi citit oriunde, dar nu şi de către oricine), păreri despre orice subiect, chiar şi darul de a pune lucrurile într-o aşa lumină încât să influenţeze interpretarea lor. A turnat cu pamflete şi antologii şi introduceri; şi, în câţiva ani, aşa urmau să facă toţi cei care aveau o opinie despre ceva.

La începutul carierei sale jurnalistice, a produs o capodoperă, Elogiul nebuniei. A scris-o pe vremea când stătea la prietenul său Thomas Morus; a spus că i-a luat o săptămână şi tind să cred că aşa au stat lucrurile. În general avea o fluenţă uimitoare, iar, de data aceasta, se implicase trup şi suflet. Nu e departe de Candid al lui Voltaire. Pentru un om inteligent, fiinţele umane şi instituţiile create de om sunt într-adevăr insuportabil de stupide şi există momente când sentimentele îndelung înăbuşite de nerăbdare şi enervare nu mai pot fi ţinute în frâu. Elogiul nebuniei al lui Erasmus este o astfel de depăşire a barierelor, care mătură totul în calea sa: papi, regi, călugări (după cum era de aşteptat), erudiţi, război, teologie – absolut tot. Pe una dintre pagini este un desen marginal al lui Holbein, care îl înfăţişează pe Erasmus la pupitrul său; deasupra lui, Erasmus a scris că, dacă ar fi fost cu adevărat atât de frumos, nu i-ar fi lipsit o nevastă. Nu e foarte convingător. Merge foarte departe – te şi miri că a fost tolerat; şi sunt interesante de observat anumite similarităţi cu Leonardo când îşi bate joc de acei filosofi care dau „naştere, când aiurează zicând că fac filosofie, unui număr nesfârşit de lumi în cadrul universului, să măsoare lumina soarelui, a lunii, stelelor şi planetelor aşa de lămurit de parcă le-ar fi străbătut cu pasul... Dar natura... îşi bate joc de ei şi de presupunerile lor''[26]. De regulă, satira are o funcţie negativă, însă sunt momente în istoria civilizaţiei când valoarea ei este pozitivă, acele momente în care un amestec lipicios de conformism şi mulţumire de sine trag spiritul în jos. Aceasta a fost prima dată în istorie când un exerciţiu intelectual strălucit – ceva care îi face pe oameni să se scarpine în cap, să-şi pună mintea la contribuţie şi să pună totul sub semnul întrebării – a fost pus la dispoziţia a mii de cititori din întreaga Europă.

Cu toate acestea, nu duhul şi raţiunea l-au făcut pe Erasmus, timp de zece ani, cel mai

faimos om din Europa, ci mai degrabă aplecarea sa către starea de spirit onestă, pioasă şi interesată de adevăr, atât de bine exemplificată de apostolii lui Riemenschneider. După Elogiul nebuniei, s-a dedicat problemelor teologice şi a tradus Noul Testament după originalul din greaca veche (până atunci textul era cunoscut, desigur, doar în latina Vulgatei, care conţinea o serie de greşeli semnificative). El a părut să ofere un răspuns raţional nelămuririlor a mii de oameni chibzuiţi – nu doar din nordul Europei, dar şi din Spania. Prin erudiţia, prin inteligenţa şi claritatea stilului său, avea să le spună adevărul.

În perioada în care Erasmus răspândea lumina şi cunoaşterea prin intermediul cuvântului, o altă dezvoltare a artei tipografice hrănea imaginaţia: xilogravura. Timp de secole, credincioşii analfabeţi fuseseră educaţi, desigur, prin fresce şi vitralii, însă multiplicarea pe scară largă a imaginilor, acum posibilă prin xilogravurile tipărite, a dus această formă de comunicare la alt nivel, fiind dintr-odată mult mai răspândită şi mai intimă. Ca de obicei, invenţia s-a suprapus unui om. Omul era Albrecht Durer. Era un personaj foarte ciudat. Chiar dacă se născuse şi crescuse în oraşul Maeştrilor cântăreţi, Nurnberg, tatăl lui venise aici din Ungaria, iar Durer nu era nici pe departe figura artizanului german pios de altădată. În primul rând, era extrem de lucid şi ieşit din comun de vanitos. Autoportretul său, aflat acum la Madrid, cu zulufii de păr care încadrează un chip ce insistă să-şi arate sensibilitatea, este capodopera unui narcisist. Doi ani mai târziu, a mers şi mai departe, portretizându-se după chipul şi asemănarea lui Hristos, într-o ipostază consacrată Lui. Pentru noi sună mai degrabă a blasfemie şi nici admiratorii lui Durer nu îndulcesc situaţia atunci când argumentează că, în viziunea lui, puterea creatoare era o calitate divină şi că a dorit să aducă un omagiu propriului geniu înfăţişându-se ca Dumnezeu. E drept că această credinţă în artist ca întrupare a unui creator inspirat ţinea de spiritul renascentist şi fusese inventată de filosofii florentini. Leonardo vorbeşte mult despre ea în tratatul său despre pictură, dar nimeni nu şi-l poate imagina pe Leonardo pictându-se ca Isus.

Dar Albrecht Durer avea anumite trăsături în comun cu Leonardo. De pildă, şi Durer a avut viziunea potopului ce avea să şteargă umanitatea de pe faţa pământului, chiar dacă nu dintr-o poziţie de sfidare, ci de rugă sfioasă. Apoi, Durer împărtăşea curiozitatea lui Leonardo, deşi nu şi încăpăţânarea acestuia de a afla cum funcţionează lucrurile. Colecţiona tot felul de rarităţi şi ciudăţenii, genul de curiozităţi care, peste o sută de ani, aveau să conducă la înfiinţarea primelor muzee. Ar fi mers oriunde să le vadă şi, de fapt, şi-a găsit sfârşitul ca urmare a unei expediţii de a vedea o balenă eşuată în Zeelanda (nu a apucat s-o vadă: s-a descompus înainte să ajungă el acolo). A văzut, cu toate acestea, o morsă, al cărei bot ţepos l-a încântat. Niciun om nu a descris elementele naturale, florile, iarba şi animalele cu mai multă minuţiozitate; dar mie tot mi se pare că lipseşte ceva – viaţa interioară. Să comparăm celebra lui acuarelă cu iarba2[7] cu desenul lui Leonardo Steaua de la Betleem: cât de deficitară este în concentrarea pe scop şi în sensul vieţii organice, parcă ar fi dosul unei casete ce conţine un animal împăiat.

Dacă Durer nu încerca să înţeleagă în profunzime viaţa interioară a naturii aşa cum o făcuse Leonardo, nici să-i simtă independenţa înspăimântătoare, atunci el era în schimb profund atras de misterul psihicului uman. Obsesia legată de propria personalitate era parte dintr-un interes pătimaş pentru psihologie în general, iar asta l-a condus la crearea uneia dintre cele mai profetice mărturii ale omului occidental, gravura intitulată de el Melancolia I. În Evul Mediu, melancolia desemna un amestec simplu de inerţie, plictiseală şi deznădejde care trebuie să fi fost destul de comun într-o societate analfabetă. Dar reprezentarea lui Durer este departe de a fi simplă. Personajul este umanitatea în expresia ei supremă, înzestrată cu aripile care s-o înalţe. Stă în postura Gânditorului lui Rodin şi încă mai ţine în mână compasul, simbol al măsurii prin care ştiinţa urma să cucerească lumea. În jurul său, regăsim toate emblemele iniţiativelor de zămislire: fierăstrăul, rindeaua, cleştele, balanţa, ciocanul, creuzetul şi două elemente de geometrie pură, un poliedru şi o sferă. Dar toate aceste ajutoare necesare ca să creeze ceva zac abandonate, iar ea stă acolo rumegând la zădărnicia efortului uman. Privirea ei obsesivă, în gol, reflectă

o tulburare profundă. Gândirea germană, care i-a produs pe Durer şi Reforma, a dat lumii şi psihanaliza. Am început prin a enumera inamicii civilizaţiei: ei bine, aici, în viziunea profetică a lui Durer, avem o altă cale prin care ea poate fi distrusă, plecând din interior.

Dar ce l-a făcut pe Durer atât de important la vremea lui a fost faptul că a îmbinat stăpânirea aparenţelor cu o mână de fier cu o inventivitate extrem de fertilă. Xilogravurile şi gravurile având ca subiect fiinţe sacre sunt pe deplin convingătoare. De asemenea, cu timpul, a devenit maestrul absolut al tuturor tehnicilor contemporane lui şi, în mod special, al ştiinţei perspectivei, pe care nu o folosea pur şi simplu ca pe un joc intelectual, aşa cum o făcuseră precursorii florentini, ci ca să sporească senzaţia de realitate. Xilogravurile sale au răspândit un nou fel de a privi arta, care nu mai era magică sau simbolică, ci exactă şi factuală. Nu mă îndoiesc că numeroşii oameni simpli care i-au cumpărat xilogravurile despre viaţa Fecioarei le priveau ca pe nişte reprezentări exacte ale întâmplărilor.

Durer era foarte implicat în viaţa intelectuală a epocii sale. În acelaşi an în care Erasmus a terminat traducerea scrisorilor Sfântului Ieronim, Durer a făcut o gravură în care îl înfăţişează pe sfânt lucrând într-o încăpere erasmiană tipică, curată, însorită, ordonată, cu multe pernuţe, aşa cum nu găseşti în nicio mănăstire. O aluzie şi mai frapantă la Erasmus este gravura Cavalerul, moartea şi diavolul. Când a făcut-o, Durer avea în mod clar în minte una dintre cele mai citite cărţi ale lui Erasmus, Manualul cavalerului creştin, pentru că a scris următoarea notă în jurnal, referindu-se la gravură: „O, Erasmus din Rotterdam, când o să-ţi ocupi locul de drept? Ascultă, cavaler al lui Hristos, călăreşte alături de Domnul nostru Hristos, ia apărarea adevărului, cucereşte coroana martirului”. În fine, nu asta era calea lui Erasmus, iar cavalerul încrâncenat în armura sa gotică masivă, care se năpusteşte înainte, ignorând cele două apariţii mai degrabă groteşti care îl acostează, este cât se poate de departe de inteligenţa vie, de privirea aruncată neliniştit cu coada ochiului a marelui erudit.

Timp de cincisprezece ani, strigătul lui Durer către Erasmus a fost repetat de contemporanii săi din toată Europa şi apare în continuare în cărţi de istorie învechite. De ce nu a intervenit Erasmus? Răspunsul lui ar fi fost că îşi dorea, mai presus de orice, să evite o ruptură violentă chiar în miezul lumii civilizate. Nu credea că o revoluţie i-ar face pe oameni mai fericiţi – şi, de fapt, arareori se întâmplă aşa. Într-o scrisoare scrisă la scurtă vreme după ce Durer i-a făcut portretul, el spune despre protestanţi: „I-am văzut întorcându-se după ce au dat ascultare predicilor de parcă ar fi fost inspiraţi de un spirit malefic. Pe feţele tuturor se citea o ferocitate şi o mânie neobişnuită”. Chiar dacă nouă ni se pare modern, el trăia, de fapt, în urma timpului său. Era, prin natura lui, un om al secolului precedent, un umanist în cel mai larg sens al cuvântului, asemenea lui Pius al II-lea. Nu se simţea în apele lui în lumea eroică născută în Florenţa anului 1500. Mie mi se pare incredibilă priza pe care a avut-o la public şi cât de aproape a fost Erasmus, sau viziunea erasmiană, să prevaleze. Acest lucru demonstrează că mulţi oameni, chiar şi în vremuri dificile, tânjesc după toleranţă şi raţiune şi simplitatea vieţii – în fapt, după civilizaţie. Dar nu se pot opune valului de impulsuri biologice şi afective violente. Prin urmare, la douăzeci de ani după ce spiritul eroic ieşise la iveală în lucrările lui Michelangelo, el a reapărut în Germania în cuvintele şi acţiunile lui Martin Luther.

Pe lângă orice altceva, Luther a fost un erou şi, după toate îndoielile şi ezitările umaniştilor şi după survolul detaşat al lui Erasmus, avem o senzaţie reală de uşurare emoţională când îl auzim pe Luther spunând: „Aici stau'. Cunoaştem cum arăta acest spirit înflăcărat, întrucât pictorul local din Wittenberg, Lucas Cranach, era unul dintre prietenii cei mai de încredere ai lui Luther. A fost o prietenie mult mai apropiată decât cea dintre Erasmus şi Holbein. Fiecare a fost naşul copiilor celuilalt, iar Cranach l-a portretizat pe Luther în toate etapele vieţii sale schimbătoare: călugărul măcinat de frământări spirituale; marele teolog cu maxilarul dur al ţăranului şi fruntea â la Michelangelo; laicul emancipat, imortalizat în momentul căsătoriei sale cu o călugăriţă inteligentă şi admirabilă

(Cranach a fost martor la eveniment); chiar şi în deghizarea pe care o purta când a fugit pe ascuns la Wittenberg. Îţi lăsa, fără îndoială, o impresie puternică, liderul pe care poporul german serios l-a aşteptat dintotdeauna.

Din păcate pentru civilizaţie, el nu doar că le-a rezolvat incertitudinile şi le-a insuflat curajul din spatele convingerilor, ci le-a eliberat şi violenţa şi mania latentă pe care le-am menţionat anterior. Şi, pe lângă asta, mai exista o altă trăsătură nordică fundamental opusă civilizaţiei: o ostilitate funciară, animalică faţă de raţiune şi cuviinţă pe care oamenii locului par s-o fi păstrat din vremurile pădurii primordiale. Pictura lui Cranach care îl înfăţişează pe tatăl lui Luther ar putea fi a unui bătrân rege trol, care pare să fi ieşit din adâncurile pământului (în realitate, chiar asta făcuse, pentru că omul era miner).

H. G. Wells a făcut la un moment dat distincţia dintre comunităţile obedienţei şi comunităţile voinţei; în opinia lui, primele au produs societăţi stabile precum cele ale Egiptului şi Mesopotamiei, locul de baştină al civilizaţiei, iar ultimele i-au produs pe nomazii neliniştiţi din nord. S-ar putea să fi avut dreptate, în măsura în care orice generalizare de acest gen poate fi corectă. Comunitatea voinţei pe care o numim Reforma protestantă a fost practic o mişcare populară. La sfârşitul scrisorii lui Erasmus în care acesta îi descrie pe protestanţii ursuzi ieşind din biserică, mai adaugă că niciunul dintre ei, cu excepţia unui bătrân, nu a salutat ridicându-şi pălăria. Erasmus era împotriva normelor de etichetă şi ceremoniilor religioase, însă, când venea vorba de societate, avea alte păreri; şi la fel, oricât ar părea de ciudat, simţea şi Luther. Răscoala populară, cunoscută drept Războiul ţărănesc german, l-a îngrozit, şi i-a îndemnat pe patronii săi princiari s-o înăbuşe fără milă. Luther nu aproba distrugerea, nici măcar distrugerea imaginilor. Dar majoritatea adepţilor săi nu erau oameni care să simtă că datorează ceva trecutului, ce nu însemna altceva pentru ei decât o servitute intolerabilă. Şi, astfel, protestantismul a devenit distructiv şi, din punctul de vedere al celor cărora le place frumosul, a avut efecte absolut dezastruoase.

Cunoaştem cu toţii episodul distrugerii imaginilor – pe care astăzi le numim opere de artă; cum comisarii au luat la rând până şi cea mai modestă biserică parohială şi au spart tot ce era frumos în ele, nu doar imagini, ci şi baldachinele sculptate ale baptisteriilor şi panourile de altar – în principiu, lucrurile la care puteau ajunge uşor, pentru că nu puteau să stea prea mult timp în acelaşi loc. Putem vedea urmările în aproape toate bisericile şi catedralele vechi din Anglia şi într-o bună parte din cele din Franţa. De exemplu, la Lady Chapel din Ely, toate vitraliile au fost sparte şi, pentru că frumoasa serie de sculpturi ce ilustrau viaţa Fecioarei Maria era la îndemână, au distrus toate capetele – şi au făcut-o temeinic. Bănuiesc că motivul a fost nu atât unul religios, cât un instinct de a distruge tot ce era plăcut ochiului, orice reflecta o stare de spirit pe care un om neevoluat nu o putea împărtăşi. Existenţa acestor valori incomprehensibile îi scotea din minţi. Dar trebuia să se întâmple. Dacă era ca societatea să nu se veştejească sau să se pietrifice precum societatea Egiptului antic, atunci trebuia să-şi tragă seva prin rădăcini mai adânci decât acelea care hrăniseră triumfurile intelectuale şi artistice ale Renaşterii. Şi, în cele din urmă, a fost creată o nouă civilizaţie, dar nu mai era o civilizaţie a imaginii, ci una a cuvântului.

Nu poate exista gândire fără cuvinte. Luther le-a dat conaţionalilor săi cuvinte. Erasmus a scris exclusiv în latină. Luther a tradus Biblia în germană – ba chiar în germana cultă, din câte-mi pot da seama – şi, astfel, le-a dat oamenilor nu doar şansa de a citi Sfânta Scriptură de unii singuri, ci şi instrumentele necesare pentru a gândi de unii singuri. Iar tiparniţele erau acolo pentru a o face accesibilă. Traducerile Bibliei de către Calvin în franceză şi de către Tyndale şi Coverdale în engleză au fost esenţiale pentru dezvoltarea minţii occidentale şi, dacă ezit să spun pentru dezvoltarea civilizaţiei în general, este din cauză că ele au fost şi o etapă în intensificarea naţionalismului şi, aşa cum am mai spus şi o să tot repet, aproape toţi paşii înainte ai civilizaţiei au fost făcuţi în perioade de internaţionalism. Dar indiferent de efectele pe termen lung ale protestantismului, rezultatele imediate au fost extrem de nefaste: nu doar pentru artă, ci pentru viaţă în

general. Nordul era plin de ciomăgari care răscoleau ţara şi profitau de orice pretext să-i ia pe oameni la bătaie. Apar frecvent înfăţişaţi în arta germană din secolul al XVI-lea, foarte mândri de ei şi aparent foarte admiraţi. Toate forţele distrugerii au fost eliberate. Cu treizeci de ani în urmă, Durer făcuse o serie de xilogravuri ce ilustrau Apocalipsa. Am putea spune că ele erau expresia laturii gotice a firii sale, întrucât Apocalipsa a fost dintotdeauna o temă favorită a Evului Mediu. Sau le putem vedea ca profetice, înfăţişând cu o precizie cutremurătoare ororile ce aveau să se abată asupra Europei Occidentale, ambele tabere proclamându-se instrumentele mâniei lui Dumnezeu. Focul se revarsă din cer peste regi, papi, călugări şi familii sărmane, iar cei care scapă de el cad victimă sabiei răzbunătoare. Este îngrozitor când ne gândim că aşa-numitele războaie religioase – unde religia era, desigur, un pretext pentru ambiţiile politice, care oferea totuşi un oarecare dinam afectiv – au continuat o sută douăzeci de ani şi au fost însoţite de episoade revoltătoare precum masacrul din Noaptea Sfântului Bartolomeu. Nu e de mirare că arta vremii, care de curând şi ca un semn rău revenise la modă cu numele de doi bani de manierism, a abandonat orice credinţă în decenţa şi destinul măreţ al omului la care ajunsese în Renaştere. Că aşa vreau eu – acesta era mottoul manierist şi, ca orice formă de indecenţă, era irezistibil.

Ce putea face un om inteligent şi destupat la minte la mijlocul secolului al XVI-lea în Europa? Să-şi ţină gura şi să lucreze în solitudine. Să se conformeze la exterior, să rămână liber în interior. Războaiele religioase aduc o figură nouă în peisajul civilizaţiei europene, chiar dacă ea era bine cunoscută în epocile de aur ale Chinei: sihastrul intelectual. Petrarca şi Erasmus şi-au pus mintea la dispoziţia celor mai înalte sfere ale politicii. Au fost sfătuitorii principilor. Succesorul lor, marele umanist din secolul al XVI-lea, s-a retras în turnul său (un turn real, nu „turnul de fildeş'' din expresia tocită). Numele lui era Michel de Montaigne. A fost primarul destul de conştiincios al oraşului Bordeaux, însă a refuzat să se apropie mai mult de centrul puterii. Nu îşi făcea nicio iluzie legată de efectele convingerilor religioase declanşate de Reformă. „În loc să se prefacă în îngeri', a spus, „ei se prefac în dobitoace.'[28]

S-a născut în sudul Franţei în 1533. Mama lui era protestantă evreică, iar tatăl, un catolic ce adunase atât o vastă cultură, cât şi o avere considerabilă. Dar Montaigne nu doar că nu avea nicio legătură cu niciuna dintre aceste două facţiuni religioase: era sceptic în general în privinţa religiei creştine. Spunea: „Cu adevărat aş aprinde o lumânare la nevoie bucuros Sfântului Mihail, alta balaurului său'2[9]. Eseurile lui abundă în referinţe ca pamfletele preoţilor care încercau să câştige adepţi, dar în loc să fie texte din Biblie, ele sunt citate din autorii antici greci şi romani, ale căror lucrări pare să le fi ştiut aproape pe dinafară. Însă mult mai importantă decât erudiţia clasică a fost detaşarea lui nemaivăzută. Doar două emoţii i-au răscolit sufletul, iubirea de tată şi prietenia, ca aceea dintre Tennyson şi Hallam, cu La Boetie, iar când aceştia au murit, s-a închis în sine. Mintea lui era preocupată de un singur lucru – să spună adevărul. Dar era un concept de adevăr foarte diferit de cel pe care oamenii gravi îl căutaseră în predicile lui Colet sau în Noul Testament al lui Erasmus. Presupunea să priveşti mereu şi cealaltă latură a fiecărei întrebări, oricât de şocantă, după standardele convenţionale, putea ea să fie. Şi era un adevăr care depindea de mărturia singurului om pe care îl putea examina fără ruşine sau scrupule, el însuşi. În trecut, autoexaminarea fusese dureroasă şi o formă de penitenţă. Pentru Montaigne era o plăcere şi, aşa cum ne împărtăşeşte: „Nicio plăcere nu are har pentru mine dacă nu-i împărtăşită'[30]. Pentru a face asta, a inventat eseul, ce avea să rămână forma de comunicare umanistă încetăţenită în următoarele trei secole, de la Bacon până la Hazlitt.

Aceste căutări de sine marchează cu adevărat sfârşitul epocii eroice a Renaşterii. După cum spune Montaigne, „iar pe cel mai înalt tron de pe lume totuşi pe curul nostru stăm'[31]. E ciudat însă că oamenii care stăteau pe tronuri înalte nu se supărau pe Montaigne: din contră, chiar îi căutau compania. Dacă ar mai fi trăit, poate că prietenul lui, Henric al IV-lea, l-ar fi forţat să devină cancelar al Franţei. Dar el a preferat să rămână în turnul său.

Atât de egocentrică era izolarea pe care războaiele religioase o impuseseră celor mai civilizaţi dintre oameni la sfârşitul secolului al XVI-lea! Dar exista o ţară unde, după 1570, se putea trăi fără frica unui război civil sau a unei răzbunări subite (asta dacă nu erai preot iezuit): Anglia. Presupun că e discutabil cât de civilizată poate fi numită Anglia elisabetană. Cu siguranţă, ea nu a oferit un tipar de civilizaţie ce putea fi exportat, aşa cum a făcut-o, de pildă, Franţa secolului al XVIII-lea. Era brutală, lipsită de scrupule şi haotică. Dar dacă energia intelectuală, libertatea de gândire, un simţ al frumosului şi aspiraţia către imortalitate sunt cerinţele de bază ale civilizaţiei, atunci epoca lui Marlowe şi a lui Spenser, a lui Dowland şi a lui Byrd era un soi de civilizaţie. A produs, de asemenea, o arhitectură fabuloasă, palate de sticlă şi piatră, cu broderii bogate de alb şi negru, fără şanţuri de apărare, vulnerabile, unde te trăgea teribil curentul, dar care erau gândite să le asigure oamenilor o relaţie deschisă cu natura şi cu ceilalţi, ceea ce arhitectura din ziua de astăzi încearcă să recâştige.

Acesta este decorul lui Shakespeare. Nu pot, desigur, să-l comprim pe Shakespeare la scara acestor solilocvii. Dar nici nu pot să-l trec întru totul cu vederea, pentru că una dintre primele căi prin care mă gândesc să justific civilizaţia este tocmai faptul că ea poate să producă un geniu de aşa anvergură. Prin libertatea spiritului său, prin puterea lui de autoidentificare, prin absenţa totală a oricărei dogme, Shakespeare rezumă şi aduce lumină asupra episodului din istorie pe care tocmai l-am descris. Piesele sale de maturitate sunt, printre altele, încununarea poetică a onestităţii intelectuale a lui Montaigne; ştim, de fapt, că traducerea lui Florio a scrierilor lui Montaigne ia lăsat lui Shakespeare o impresie profundă. Dar scepticismul lui Shakespeare e mult mai complet şi mai inconfortabil. În locul detaşării lui Montaigne, avem aici o angajare pătimaşă, iar în locul eseului, comunicarea imperioasă a scenei.

Tu, paznic ticălos, opreşte-ţi biciul, De ce-o izbeşti cu-atâta sârg în spate Pe-această biată fată păcătoasă? De dâre v

Montaigne curat, însă altfel! Dar Shakespeare trebuie să fi fost primul şi, posibil, ultimul mare poet lipsit de convingere religioasă, lipsit poate şi de credinţa umaniştilor în om. În contrast cu invocarea lui Alberti, citată la pagina 101, iată solilocviul lui Hamlet:

Ce minunată lucrare e omul, cât de nobilă îi este inteligenţa, ce fără de număr îi sunt facultăţile, alcătuirile şi mişcăr

Au mai fost mulţi pesimişti de atunci – Leopardi, Baudelaire –, dar cine altul a simţit atât de intens lipsa de sens absolută a vieţii umane?

Dar mâine şi iar mâine, tot mereu, Cu pas mărunt se-alungă zi de zi, Spre cel din urmă semn din cartea vremii, Şi fi

Cât de neimaginabile ar fi fost aceste cuvinte înainte de separarea creştinătăţii, de tragica ruptură ce a urmat Reformei! Si, totuşi, am senzaţia că mintea omului a dobândit o nouă măreţie privindu-şi pustietatea în ochi.

---

25. Societatea fabiană, organizaţie britanică fondată în 1884, numită astfel în onoarea generalului roman Quintus Fabius Maximus.

26. Erasmus din Rotterdam, Elogiul nebuniei sau discurs spre lauda prostiei, traducere de Robert Adam, Antet, Bucureşti, 1995, p. 80-81.

27. Das groBe Rasenstuck, 40,3 x 31,1 cm, acuarelă, 1503.

28. Montaigne, „Despre experienţă”, în Eseuri, volumul II, traducere de Mariella Seulescu, studiu introductiv şi note de Dan Bădărău, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966-1971, p. 685.

29. Ibidem, cap. „Despre ce este cu folos şi ce este cu cinste”, p. 359.

30. Ibidem, cap. „Despre deşertăciune”, p. 554.

31. Ibidem, cap. „Despre experienţă”, p. 686.

32. „Regele Lear”, Actul IV, Scena 6, ed. cit., p. 189.

33. „Hamlet”, Actul II, Scena 2, în Opere complete, volumul 5, traducere de Leon D. Leviţchi şi Dan Duţescu, Univers, Bucureşti, 1986, p. 362.

34. „Macbeth”, Actul V, Scena 5, în Opere complete, volumul 7, traducere de Ion Vinea, Univers, Bucureşti,

1988, p. 323.

Grandoare şi obedienţă

Sunt înapoi la Roma, pe treptele vechii biserici Santa Maria Maggiore. Traficul infernal al Romei vuieşte în jurul ei, dar înăuntru se înalţă coloanele originare ale bazilicii din secolul al V-lea şi, deasupra lor, sunt mozaicurile ce ilustrează poveştile Vechiului Testament, poate unele dintre primele reprezentări ale Bibliei care se mai păstrează. Din moment ce vechea bazilică Sfântul Petru a fost demolată, iar Sfântul Ioan din Lateran a fost acoperită cu stucaturi, în niciun alt loc din Roma nu simţi atât de puternic atmosfera bisericii creştine de dinaintea invaziilor barbare. Aceasta este măreţia pe care Biserica Romano-Catolică a atins-o cândva şi pe care avea s-o atingă din nou. Dacă te urci pe acoperişul Santei Maria Maggiore, vezi străzile lungi şi drepte ce se întind pe kilometri în sus şi în jos, fiecare terminându-se într-o piaţă unde se află o biserică celebră – bazilica Sfântul Ioan din Lateran, catedrala Trinitâ dei Monti, biserica Santa Croce in Gerusalemme –, iar în mijlocul lor, obeliscuri egiptene, simboluri ale primei civilizaţii şi ale statului sfânt căruia Roma i-a luat locul. Aceasta este Roma papală aşa cum avea să rămână până în secolul XX, cel mai grandios exemplu de planificare urbană concepută vreodată. Uimitor este că a fost ridicată doar la cincizeci de ani după ce Roma fusese (sau aşa a părut) complet umilită, aproape ştearsă de pe hartă. Oraşul fusese jefuit şi incendiat, oamenii din nordul Europei erau nişte eretici, iar turcii se aflau la porţile Vienei. Unui intelectual lucid (precum intelectualii francezi din 1940) ar fi putut să-i pară că Papalităţii nu îi mai rămânea decât să înfrunte realitatea şi să se resemneze cu dependenţa ei de aurul din America, care venea cu ţârâita prin Spania.

Ei bine, acest lucru nu s-a întâmplat. Roma, şi Biserica Romei, a recâştigat multe dintre teritoriile pe care le pierduse şi, ce este şi mai important pentru noi, a devenit încă o dată o mare forţă spirituală. Dar era ea o forţă civilizatoare? În Anglia, tindem să răspundem că nu. Am

fost condiţionaţi de generaţii întregi de istorici protestanţi liberali care ne-au spus că nicio societate bazată pe obedienţă, represiune şi superstiţie nu poate fi cu adevărat civilizată. Dar nimeni cu o fărâmă de simţământ istoric sau de detaşare filosofică nu poate să rămână orb în faţa marilor idealuri, a credinţei înflăcărate în sanctitate, a geniului uman în continuă evoluţie pus în slujba lui Dumnezeu, afişate ostentativ la fiecare pas pe care îl facem în Roma barocă. Orice ar fi, nu e barbar sau provincial. Să mai spunem şi că renaşterea catolică a fost o mişcare populară, care le-a dat oamenilor de rând mijloacele de a-şi satisface – prin ritual, imagini şi simboluri – cele mai profunde impulsuri, astfel încât spiritul lor să-şi găsească pacea, şi cred că trebuie să fim de acord cu amânarea unei definiţii a civilizaţiei până când aruncăm o privire Romei papilor.

Primul lucru care ne surprinde este că oamenii care spun că Renaşterea a epuizat geniul italian sunt cum nu se poate mai departe de adevăr. După 1527, a existat, într-adevăr, un regres al credinţei şi nu e de mirare. Istoricii ar putea să spună că Jefuirea Romei[35] a fost mai mult simbolică decât un eveniment istoric major – ei bine, uneori simbolurile alimentează imaginaţia mai mult decât faptele, iar pentru cei care au trăi-o pe propria piele, Jefuirea a fost suficient de reală. Dacă compari partea de jos a Judecăţii de Apoi a lui Michelangelo, comandată de Papa Clement al VII- lea în semn de ispăşire pentru jaf, cu un grup din Disputa sacramentului lui Rafael sau cu Crearea lui Adam, poţi să vezi că a avut loc o schimbare drastică în imaginaţia creştinătăţii.

Michelangelo a acceptat să facă Judecata de Apoi fără prea mare tragere de inimă. În timpul mandatului succesorului lui Clement, Papa Paul al III-lea, Alessandro Farnese pe numele său laic, el a fost convins să o continue, chiar dacă cu un scop relativ diferit. Ea a încetat să mai fie un act de

ispăşire sau o încercare de destăinuire a unui vis urât şi a devenit prima şi cea mai vie afirmare a puterii Bisericii şi a sorţii de care vor avea parte ereticii şi schismaticii. Aparţine unei perioade a severităţii, când Biserica Catolică îşi aborda problemele aproape în aceeaşi manieră puritană ca protestanţii. E ciudat că se consideră că perioada începe cu Papa Paul al III- lea, întrucât el a fost, în multe privinţe, ultimul papă umanist. A fost un produs al corupţiei, numit cardinal pentru că sora lui, cunoscută drept La Bella, fusese amanta lui Alexandru Borgia3[6]. Prin cultura şi afinităţile sale, era un om al Renaşterii. La prima vedere, poate părea un vulpoi bătrân şi viclean, însă dacă te uiţi atent la portretul său făcut de Tiţian şi aflat la Napoli – unul dintre cele mai bune portrete făcute vreodată – vezi chipul unui bătrân înţelept şi, cu cât te uiţi mai mult, cu atât mai impresionant devine. El a luat două decizii care au reuşit să contracareze Reforma: a aprobat Ordinul Iezuit şi a organizat Conciliul de la Trento.

Michelangelo nu putea să-i refuze nimic: nu doar că a terminat Judecata de Apoi, dar a pictat şi frescele misterioase şi înspăimântătoare din Capela Paulină unde, pe chipul Sfântului Pavel, a pus toată durerea cunoaşterii spirituale şi a orbirii care a precedat-o, cu atât mai tulburător, cu cât este un autoportret idealizat. În 1546, a fost însărcinat de Papa Paul al III-lea să ţină sub observaţie lucrările la construcţia bazilicii Sfântul Petru. Astfel, Michelangelo, nu doar prin geniul, cât şi prin longevitatea sa, a devenit legătura spirituală dintre Renaştere şi Contrareformă.

Unul dintre motivele pentru care arhitectura medievală şi renascentistă este mult mai bună decât a noastră este acela că arhitecţii erau artişti. Maeştrii zidari ai catedralelor gotice au început ca sculptori ai portalurilor. În Renaştere, Brunelleschi a fost iniţial sculptor; Bramante, pictor; Rafael, Peruzzi şi Giulio Romano au fost cu toţii pictori deveniţi

arhitecţi la maturitate. Unul dintre cei mai mari arhitecţi al Romei secolului al XVII- lea, Pietro da Cortona, a fost pictor, iar Bernini, sculptor. Acest lucru a dat operelor lor forţa inovaţiei plastice, un simţ al proporţiei şi o articulare bazată pe studiul figurii umane, pe care învăţarea rezistenţei la deformare a oţelului şi a altor cerinţe ale arhitecturii moderne nu reuşesc mereu să le atingă.

Dintre toţi arhitecţii neprofesionişti, Michelangelo a fost cel mai aventuros, cel mai puţin constrâns de clasicism sau de condiţiile funcţionale. Nu că i-ar fi lipsit simţul pragmatic – a făcut desenele pentru fortificaţiile Florenţei care, după standardele imperativelor militare, sunt foarte ingenioase, aducând, în acelaşi timp, cu lucrări superbe de artă abstractă. Poate că doar Michelangelo avea energia spirituală necesară pentru a coagula vasta masă, aflată încă în stare incipientă, a bazilicii Sfântul Petru. Patru arhitecţi admirabili lucraseră anterior la ea; pilonii centrali erau deja construiţi, precum şi o parte a zidurilor înconjurătoare, însă el a reuşit să-i dea pecetea unificatoare a propriului său caracter. Este cel mai sculptural proiect al său – o creaţie unitară simplă, şi totuşi complexă, care conduce privirea de parcă ar fi sculptura trunchiului unui trup. Cât despre dom: timp de secole, criticii şi iubitorii de artă au căzut în extaz în faţa nobilului său arc plin de energie, expresia aspiraţiilor spirituale ale lui Michelangelo. Este, poate, cel mai impozant dom din lume, ce domină de departe toate celelalte cupole din Roma pe care le zăreşti când cercetezi oraşul cu privirea. Cu toate acestea,

dovezile sugerează că el nu reprezintă intenţia finală a lui Michelangelo, care l-ar fi dorit mai sferic, mai puţin ascuţit. A fost terminat de Della Porta după moartea lui Michelangelo. Nu ne rămâne altceva de făcut decât să-l admirăm şi să ne amintim mai degrabă de numele lui Della Porta.

Della Porta a fost, de fapt, unul dintre puţinii arhitecţi buni

din Roma de la sfârşitul secolului al XVI-lea. Oamenii responsabili pentru planurile grandioase ale Papei Sixt al V-lea – Domenico Fontana şi ceilalţi – erau artişti mediocri. Pentru prima dată, renaşterea artistică nu depindea de artiştii înşişi şi de talentul lor, ci de imaginaţia şi de energia patronilor acestora. Pictorii stăteau şi mai rău – într-adevăr, dacă vreau să-mi ridic moralul în legătură cu starea picturii de astăzi, mă gândesc la pictura slabă, manieristă, egocentrică şi repetitivă care s-a produs, timp de aproape cincizeci de ani, la Roma în secolul al XVI-lea. Era mai degrabă o perioadă de consolidare decât una de creaţie. Era, de asemenea, o perioadă de austeritate şi de abstinenţă, exemplificată de liderul spiritual al perioadei, Sfântul Carlo Borromeo, al cărui ascetism legendar este celebrat în tabloul lui Daniele Crespi. Dar – ca dovadă a naturii imprevizibile a temei noastre – această perioadă caracterizată de arhitectură greoaie şi pictură redundantă a produs un mare muzician, Palestrina. A fost dirijor de cor la Sfântul Ioan din Lateran şi, mai târziu, la Sfântul Petru, iar despre muzica lui se credea că respectă principiile liturgice ale Conciliului de la Trento. Carlo Borromeo a fost unul dintre oamenii special însărcinaţi cu purificarea muzicii de la Sfântul Petru, dar el nu pare să fi obiectat la frumuseţea senzuală a sunetului lui Palestrina. Mustrările şi cenzura care îi puneau beţe în roate lui Şostakovici în anii 1930 nu l-au avut în vedere pe Palestrina.

Ultima piatră a domului de la Sfântul Petru a fost pusă la locul ei în 1590, cu câteva luni înainte de moartea Papei Sixt al V-lea. Lunga perioadă de austeritate şi consolidare era aproape de sfârşit şi, în acel deceniu, s-au născut trei oameni care aveau să-i dovedească lumii că Biserica Catolică a biruit: Bernini, Borromini şi Pietro da Cortona.

Cum a fost această biruinţă repurtată? În Anglia, majoritatea dintre noi am fost învăţaţi să credem că a fost meritul Inchiziţiei, al Indexului[37] şi al Societăţii lui Isus. Îmi

vine greu să cred că o asemenea explozie de energie creativă cum a fost cea din Roma între 1620 şi 1660 poate fi rezultatul unor factori negativi, dar admit că, în acei ani, civilizaţia a depins de anumite prezumţii care astăzi nu mai au trecere în spaţiul anglo-saxon. În primul rând era, desigur, credinţa în autoritate, autoritatea absolută a Bisericii Catolice. Această credinţă anima si unele sectoare ale societăţii despre care noi presupunem azi că sunt în mod natural rebele. E cumva şocant să descoperi că toţi marii artisti ai vremii, cu o singură excepţie, erau crestini devotaţi şi evlavioşi. Guercino îşi petrecea o mare parte a dimineţilor rugându-se; Bernini intra adesea în recluziune şi practica exerciţiile spirituale ale Sfântului Ignaţiu; Rubens mergea la slujbă în fiecare dimineaţă înainte să se apuce de lucru. Excepţia era Caravaggio, care aduce cu junele-prim dintr-o piesă modernă de teatru, doar că, întâmplător, picta foarte bine.

Acest conformism nu se baza pe frica de Inchiziţie, ci pe simpla convingere că acea credinţă care i-a inspirat pe marii sfinţi ai generaţiei precedente era ceva ce trebuia să călăuzească viaţa omului. Mijlocul secolului al XVI-lea a fost o perioadă a sanctităţii în istoria Bisericii romane care aproape s-a ridicat la nivelul celei din secolul al XII-lea. Sfântul Ioan al Crucii, marele poet mistic; Sfântul Ignaţiu de Loyola, soldatul vizionar devenit psiholog; Sfânta Teresa d'Âvila, marea stareţă, cu amestecul ei irezistibil de experienţă mistică şi bun-simţ; şi Sfântul Carlo Borromeo, administratorul auster – nu trebuie să fii catolic practicant ca să admiri această jumătate de secol ce a dat naştere acestor mari spirite. Ignaţiu, Teresa, Filippo Neri şi Francisco Xavier au fost toţi canonizaţi în aceeaşi zi, pe 22 mai 1622. A fost ca botezul unei Rome renăscute.

Cu toate acestea, nu încerc să pretind că această perioadă din istoria civilizaţiei a fost importantă mai ales datorită influenţei pe care a avut-o asupra artiştilor şi a filosofilor.

Din contră, consider că viaţa intelectuală s-a dezvoltat plenar în atmosfera mai liberă a nordului. Marile realizări ale Bisericii Catolice constau în armonizarea, umanizarea şi civilizarea celor mai profunde impulsuri ale oamenilor ignoranţi, de rând. Să luăm ca exemplu cultul Fecioarei. La începutul secolului al XII-lea, Fecioara Maria fusese protectoarea supremă a civilizaţiei. I-a învăţat pe o rasă de barbari aspri şi necruţători valorile blândeţii şi ale compasiunii. Marile catedrale ale Evului Mediu erau lăcaşurile sale pe pământ. În timpul Renaşterii, chiar dacă rămăsese Împărăteasa Cerească, a devenit şi mama tuturor oamenilor, în care oricine putea recunoaşte calităţile căldurii, iubirii şi prieteniei. Să ne gândim acum la ce simţeau un bărbat şi o femeie simpli – un ţăran spaniol, un artizan italian – când auzeau că ereticii din nord o insultau, îi profanau sanctuarele, îi dărâmau sau îi decapitau reprezentările. Trebuie să fi simţit ceva mai profund decât şoc şi indignare, trebuie să fi simţit că o parte a întregului lor univers afectiv era ameninţat. Şi ar fi avut dreptate.

Religiile stabilizatoare, comprehensive ale lumii, religiile care ating toate fibrele omului – din Egipt, India sau China – acordă principiului feminin al creaţiei o importanţă cel puţin la fel de mare ca celui masculin şi nu ar fi luat niciodată în serios o filosofie care nu reuşea să le includă pe amândouă. Acestea erau toate ceea ce H.G. Wells numea comunităţi ale obedienţei. Societăţile violente, nomade numite de el comunităţi ale voinţei — iudaismul, islamul, nordul protestant – îşi imaginau divinitatea ca fiind bărbătească. E curios că religiile exclusiv masculine nu au produs o iconografie religioasă – ba chiar, în majoritatea cazurilor, au interzis-o în mod expres. Marea artă religioasă a lumii este profund legată de principiul feminin. Desigur că niciun catolic de rând care se ruga Fecioarei nu era conştient de nimic din toate acestea şi nici nu era interesat de problemele teologice cu adevărat derutante pe care le prezenta doctrina Imaculatei

Concepţii. El ştia doar că ereticii voiau să-l lipsească de fiinţa dulce, abordabilă şi plină de compasiune care i-ar fi luat apărarea, aşa cum ar fi făcut-o propria mamă pe lângă un stăpân sever.

Să luăm o altă nevoie umană care are nevoie să fie satisfăcută şi nu suprimată: aceea de a te confesa. Istoricul nu poate să nu observe cum nevoia de spovedanie şi-a refăcut apariţia chiar şi – sau mai ales – pe pământurile Părinţilor Fondatori. Diferenţa rezidă în faptul că, în loc să avem o spovedanie urmată de o scurtă absolvire reconfortantă, care se sprijină pe greutatea autorităţii divine, confesorul modern trebuie să bâjbâie drumul prin labirintul sufletului, cu toate pistele lui false şi perspectivele difuze – un ţel nobil, dar şi o responsabilitate înspăimântătoare. Nu e de mirare că rata sinuciderilor în rândul psihanaliştilor este cea mai ridicată dintre toate profesiile. Şi poate că, până la urmă, vechea procedură are ceva ce o recomandă, actul confesiunii fiind cel care contează, ca regulă generală, nu tratamentul aplicat.

Conducătorii Contrareformei au luat decizia inspirată de a nu face concesii protestantismului în privinţa niciuneia dintre obiecţiile sale, preferând mai degrabă să se mândrească tocmai cu acele doctrine pe care protestanţii le-au repudiat cel mai viguros şi uneori, trebuie să recunoaştem, cu cea mai mare îndreptăţire. Luther a contestat autoritatea papei: prea bine, niciun efort nu trebuia precupeţit în întărirea puternicei afirmaţii că Sfântul Petru, primul episcop al Romei, a primit de la divinitate numirea de vicar al lui Isus pe pământ. Încă de pe vremea lui Erasmus, oamenii cu scaun la cap din nord au vorbit în batjocură despre relicve: prea bine, trebuia să li se acorde şi mai multă importanţă, prin urmare, chiar cei patru stâlpi ai bazilicii Sfântul Petru sunt relicvarii gigantice. Unul dintre ei conţine o bucată din lancea care a străpuns coasta lui Isus, iar în faţa-i se află Sfântul

Longinus al lui Bernini, uitându-se în sus cu o expresie de iluminare orbitoare. Venerarea relicvelor a fost mereu legată de cultul sfinţilor, iar acest lucru a fost, de asemenea, condamnat de reformatori. Prea bine, sfinţii trebuiau să devină şi mai reali în imaginaţie şi, în mod particular, suferinţele şi extazele lor trebuiau reprezentate şi mai viu.

Astfel, biserica a dat expresie plastică impulsurilor umane adânc înrădăcinate. Şi mai avea încă un punct forte, care am putea spune că ţinea de civilizaţia mediteraneeană – sau, în orice caz, de o moştenire a Renaşterii păgâne: nu se temea de trupul uman. Adormirea Maicii Domnului a lui Tiţian, o pictură barocă ce îşi devansează timpul cu aproape o sută de ani, a fost făcută în aceeaşi perioadă cu marile lui elogii aduse păgânismului. La începutul secolului al XVI-lea, Tiţian a investit cu autoritatea-i imensă această uniune dintre dogmă şi senzualitate şi, când avântul puritan iniţiat de Conciliul de la Trento a luat sfârşit, lucrarea lui era acolo pentru a-i inspira atât pe Rubens (care a făcut nişte copii superbe), cât şi pe Bernini. În lucrările lor, conflictul dintre carne şi spirit îşi găseşte o splendidă rezolvare. Ne-ar fi greu să ne imaginăm o prezenţă fizică mai liniştitoare decât figura Carităţii lui Bernini de pe mormântul Papei Urban al VIII-lea. Iar în pictura lui Rubens pe o temă atât de neprotestantă ca Hristos între păcătoşi, el a atins în Magdalena care se căieşte, şi chiar şi în figura lui Hristos, o senzualitate nobilă, perfect împăcată cu o credinţă neşovăielnică.
Din toate aceste motive, arta pe care o numim barocă a fost una populară. Arta Renaşterii fusese, prin intermediul unor mijloace intelectuale – geometrie, perspectivă, cunoaşterea antichităţii –, pe placul unui grup restrâns de umanişti. Prin intermediul emoţiilor, barocul s-a adresat unui public cât mai larg cu putinţă. Temele erau adesea obscure, concepute de vreun teolog, însă mijloacele de comunicare erau populare, ba chiar ne duc cu gândul la cele

cinematografice. Caravaggio – primul şi, în general, cel mai mare pictor italian al perioadei – a experimentat cu jocul de lumini şi umbre care avea să fie la modă în filmele intelectuale ale anilor 1920, obţinând ca atare un nou efect dramatic. Artiştii barocului de mai târziu au descoperit cu plăcere prim-planurile simţitoare cu buze întredeschise şi ochi înlăcrimaţi. Scara uriaşă, mişcarea neobosită, lumina lunecoasă şi dizolvarea cadrelor – toate aceste tehnici urmau să fie redescoperite în lumea filmului. Lucrul extraordinar este că artiştii baroci le aplicau bronzului şi marmurei, nu pe celuloid. Într-un anumit sens, este o comparaţie frivolă, pentru că, oricât de mult ai admira filmele, trebuie să recunoşti că ele sunt adesea vulgare şi efemere, în timp ce lucrările lui Bernini sunt ideale şi eterne. A fost un foarte mare artist şi, chiar dacă operei sale pare să-i lipsească intensitatea şi seriozitatea care îţi taie răsuflarea la Michelangelo, ea a fost la vremea ei chiar şi mai populară şi mai influentă. Bernini şi-a lăsat amprenta nu doar asupra Romei baroce, dar a fost şi principala sursă de inspiraţie pentru un stil internaţional care s-a răspândit în întreaga Europă, aşa cum o făcuse şi goticul, şi aşa cum stilul renascentist nu a făcut-o niciodată.

Bernini a fost uluitor de precoce. La vârsta de şaisprezece ani, una dintre sculpturile lui a fost cumpărată de familia Borghese şi, la douăzeci de ani, fusese deja însărcinat de comanditarul lui să facă portretul papei borghesian Paul al V-lea. În numai trei ani, stăpânea cioplirea marmurei mai bine decât oricare alt sculptor, de dinainte sau de după el. Al său David, spre deosebire de David cel static al lui Michelangelo, surprinde rotirea bruscă a mişcării, iar expresia vehementă a capului este aproape prelucrată peste măsură – în realitate, este chiar un autoportret al tânărului Bernini, care a pozat pentru ea într-o oglindă, oglindă despre care se spune că ar fi fost ţinută pentru el de patronul său, cardinalul Scipione Borghese. Apollo şi Daphne este un exemplu chiar şi mai extraordinar al felului

în care marmura ajunge să fie fluidă şi nestatornică, ea ilustrând momentul în care Daphne, strigând după ajutorul tatălui, este transformată în dafin. Degetele ei se preschimbă deja în frunze. Apollo pricepe abia acum că a pierdut-o şi, dacă s-ar uita în jos, ar vedea cum frumoasele ei picioare devin trunchiul unui copac, iar degetele, rădăcini şi curpeni.

Aceste lucrări strălucite au fost făcute pentru familia Borghese, iar faptul că au ales să rânduiască un artist atât de tânăr a fost o mişcare îndrăzneaţă de mecena. Dar pe la 1620 familiile romane bogate, care erau, de fapt, familiile papilor ajunşi la putere, începuseră să concureze între ele în calitate de patroni şi colecţionari de artă, adesea într-o manieră oarecum piraterească. Asta ne aduce aminte de competiţia dintre marii colecţionari americani de acum şaizeci de ani – Henry Clay Frick, J.P. Morgan şi Henry Walters –, cu diferenţa că patronii romani se băteau pentru lucrările artiştilor în viaţă, nu doar pentru „vechii maeştri” consacraţi. Familiile cele mai importante încheiau contracte cu artiştii ca echipele sportive, iar aceştia chiar erau bine plătiţi, spre deosebire de cei din Renaştere. Aşa cum se întâmplă adesea, bunăstarea şi relaxarea subită care vin după o perioadă de austeritate au dus la o explozie a energiei creative. Iar anii 1620 erau relaxaţi bine-mersi, aşa cum putem vedea din portretul făcut de Bernini unuia dintre cei mai înstăriţi cardinali, Scipione Borghese. Dintre toate aceste familii papale, una le-a eclipsat de departe pe celelalte, Barberini. Totul s-a datorat pontificatului lui Matteo Barberini care, în 1623, a devenit Papa Urban al VIII-lea. Nu era doar un autentic iubitor de artă, dar a şi reuşit să rămână papă timp de douăzeci de ani (în general, se spera ca un pontificat să nu dureze mai mult de cinci ani, astfel încât un nou lot de profitori să poată beneficia de avantajele ce decurgeau din numire). Se spune că Urban i-ar fi acordat una dintre primele sale audienţe lui Bernini, căruia i-ar fi spus: „Este

marele tău noroc, Cavalere, să-l vezi pe Matteo Barberini Papă, însă Noi suntem şi mai norocoşi să-l vedem pe Cavalerul Bernini trăind în timpul pontificatului Nostru”.

Bernini avea douăzeci şi cinci de ani. În anul următor, a fost numit arhitect la Sfântul Petru şi a început munca la acea incredibilă manifestare a virtuozităţii, baldachinul de bronz din faţa altarului principal. Este, într- adevăr, incredibil pentru cine ştie câte ceva despre turnarea în bronz. A presupus tot felul de dificultăţi tehnice şi, în plus, bronzul era greu de găsit. Problema a fost rezolvată prin decizia destul de drastică de a devaliza acoperişul celei mai faimoase clădiri antice din Roma, Panteonul, ceea ce a dat naştere celebrei zicale: „Ce nu au îndrăznit barbarii să facă, a făcut Barberini”. Piesa este un exemplu suprem de perfecţionare a tehnicii, de cutezanţă şi de uimitoare bogăţie a inovaţiilor, aplicate de Bernini până la ultimul detaliu. Şi mai extraordinar este că Bernini pare să fi vizualizat de la bun început cum avea să arate întregul ansamblu de la Sfântul Petru, pentru că baldachinul, proiectat în 1642, se potriveşte perfect cu restul lucrărilor executate treptat pe parcursul următorilor patruzeci de ani.

Bernini este poate singurul artist din istorie care a reuşit să ducă la bun sfârşit un proiect atât de vast pe parcursul unei perioade atât de extinse de timp, iar rezultatul îţi lasă impresia unei coeziuni care nu există niciunde în lume la o scară atât de largă. Pelerinul care venea la Roma pe la 1600 avea, într-adevăr, domul care să-l inspire. Însă, în afară de asta, impresiile sale trebuie să fi fost fragmentare şi incoerente. Imaginaţi-vă acum ce simţea el după ce Bernini şi-a terminat treaba. Traversa Ponte Sant'Angelo cu îngerii săi din marmură făcuţi în atelierul lui Bernini şi îşi continua drumul către Piazza, unde totul era calculat să-l copleşească. Colonada enormă îşi întindea braţele ca să-l îmbrăţişeze; trecea pragul de la Scala Regia – intrarea în palatul Vicarului lui Hristos pe pământ – şi, dacă arunca o

privire înăuntru, vedea sculptura lui Bernini Convertirea lui Constantin, primul împărat creştin, cel care le-a propus oficial papilor oraşul Romei, cel puţin aşa i s-a spus. Urca scările bazilicii, trecea pe sub faţada imensă şi era dintr-odată cuprins de impresia totală de coeziune. Nu doar decoraţiile (toate, indiferent când au fost făcute, au fost practic gândite de Bernini) au coerenţă stilistică, dar şi privirea trece fără întrerupere prin baldacchino şi ajunge, în sfârşit, la tronul Sfântului Petru, cu toţi episcopii săi unduitori, cu îngerii imponderabili şi heruvimii tremurători şi, dintr-odată, nu ne mai simţim nici noi traşi în jos de povara lucrurilor lumeşti. Participăm în imaginaţie, aşa cum o facem la un spectacol de balet, la repudierea extatică a forţei de gravitaţie.

Dar cuvântul balet ne pune în gardă. Nu întâmplător Bernini a fost cel mai mare scenograf al timpului. John Evelyn notează cum în 1644 a mers la operă în Roma, unde Bernini „pictase decorurile, cioplise statuile, inventase mecanismele, compusese muzica, scrisese piesa şi construise clădirea”. Altcineva scrie în jurnalul său că, la producţiile lui Bernini, cei din primul rând o luau la fugă, temându-se că vor fi înecaţi de ape sau mistuiţi de foc, atât de vii erau iluziile pe care le crea. Toate acestea au dispărut, desigur, dar fântâna lui Bernini din Piazza Navona ne dă o idee despre cum trebuie să fi arătat. E un spectacol care îţi taie răsuflarea. Un obelisc egiptean considerabil se înalţă pe o stâncă scobită, de parcă nu ar cântări mai mult decât o balerină. În jurul stâncii sunt patru figuri gigantice simbolizând cele patru mari fluvii ale lumii: Dunărea, Nilul, Gangele şi Rio de la Plata. Ne putem gândi la ele ca la cele patru continente sau cele patru râuri ale raiului – acest talmeş-balmeş de simboluri era felul în care gândeau oamenii în secolul al XVII-lea. Noi nu gândim aşa, însă ne putem bucura de vigoarea extraordinară a invenţiei lui Bernini. Spun „invenţie” pentru că, la vremea aceea, lucrările sale erau executate de o mică armată de asistenţi

foarte pricepuţi, singura parte a fântânii despre care se spune că ar fi fost sculptată de Bernini însuşi fiind calul asociat Dunării (întâmplător, chiar e portretul unui cal real pe nume Monte d'Oro), care iese în mod neaşteptat dintr-o grotă cu apă.

Cât despre elementul teatral la Bernini, un exemplu sublim este Capela Cornaro din Santa Maria della Vittoria. Pentru început, Bernini i-a reprezentat pe membrii familiei Cornaro pe ambele laturi ale capelei, grupaţi în loje de parcă ar aştepta să se ridice cortina. Iar când vine vorba despre spectacolul în sine, el este prezentat exact ca şi cum s-ar desfăşura pe o scenă mică, cu lumina reflectoarelor ce cade direct pe protagonişti. Dar acesta este momentul în care trebuie să renunţăm la orice paralelă cu teatrul, pentru că ceea ce vedem – Extazul Sfintei Teresa – este una dintre cele mai mari lucrări din arta europeană care te emoţionează profund. Talentul lui Bernini pentru imaginaţia empatică, pentru identificarea cu emoţiile celorlalţi – un talent fără îndoială înteţit chiar de practicarea exerciţiilor spirituale ale Sfântului Ignaţiu – este folosit pentru a transmite una dintre cele mai rare şi mai preţuite stări emoţionale, aceea a extazului religios. A ilustrat chiar pasajul din autobiografia sfintei în care aceasta descrie cel mai important moment al vieţii ei: cum un înger i-a înfipt în inimă de mai multe ori o săgeată aurie în flăcări. „Durerea a fost atât de mare, încât am ţipat cu voce tare, dar în acelaşi timp am simţit aşa o dulceaţă infinită, că mi-aş fi dorit să dureze o veşnicie. A fost cea mai dulce îmbrăţişare a sufletului dată de Domnul.” Cea mai apropiată paralelă de această combinaţie de trăire profundă, implicare senzuală şi minunat control tehnic o găsim, poate, nu în artele vizuale, ci în muzică, mai ales în muzica marelui compozitor care era contemporanul mai în vârstă al lui Bernini, Monteverdi.

Nu cred că mă poate acuza cineva de subestimarea

Contrareformei sau a marelui său creator de imagini, Gian Lorenzo Bernini. Aş putea aşadar să închei prin a spune că acest capitol din istoria civilizaţiei a sădit în mine unele reţineri. Ele pot fi rezumate în cuvintele „iluzie” şi „exploatare”. Toată arta este, desigur, într-o anumită măsură o iluzie. Ea transformă experienţa pentru a satisface o anumită nevoie a imaginaţiei. Dar există grade diferite de iluzie, care ţin de cât de departe de experienţa directă este dispus artistul să meargă. Bernini a mers foarte departe – ne dăm seama până unde când ne aducem aminte de Sfânta Teresa aşa cum arăta ea în realitate, cu faţa ei plată, tenace, chibzuite. Contrastul cu frumuseţea senzuală care îşi pierde cunoştinţa în Capela Cornaro este aproape şocant. Nu ai cum să nu simţi că bogatul baroc, în încercarea de a scăpa de austerităţile războiului anterior cu protestantismul, a sfârşit prin a evada din realitate într-o lume a iluziei. Arta îşi creează propriul său avânt şi, odată pornită pe acest drum, nu a avut încotro decât să devină din ce în ce mai senzaţională. Şi exact asta se întâmplă în baletul aerian care are loc deasupra capetelor noastre în bisericile Il Gesu şi Sfântul Ignaţiu sau la Palazzo Barberini. Avem senzaţia că s-a scos dopul. Energia imaginativă face bule care se ridică în văzduh şi în curând vor dispărea.

Cât despre cealaltă reţinere a mea, a existat, cu siguranţă, exploatare şi înainte de secolul al XVI-lea, dar niciodată la o scară atât de mare. În Evul Mediu, ea era, de obicei, însoţită de participarea populară. Chiar şi în Renaştere, unele palate erau sedii guvernamentale şi făceau obiectul mândriei locale. Însă palatele colosale ale familiilor papale erau pur şi simplu expresii ale vanităţii şi lăcomiei personale. Farnese, Borghese, Barberini, Ludovisi, toţi aceşti parveniţi rapaci şi-au petrecut puţinii ani de putere întrecându-se cine are cel mai mare şi mai înzorzonat salon. Pentru asta, au comandat lucrări de artă excepţionale şi nu putem să nu le admirăm curajul neruşinat. Cel puţin nu erau meschini şi secretoşi, aşa cum sunt mulţi milionari

moderni. Dar contribuţia lor la civilizaţie se limita la acest gen de exuberanţă vizuală. Simţul grandorii ţine, fără îndoială, de instinctul uman, însă, dus atât de departe, devine inuman. Mă întreb dacă măcar un singur gând care să ajute spiritul uman să înainteze a fost vreodată conceput sau pus pe hârtie într-o încăpere monumentală, cu excepţia, poate, a sălii de lectură de la British Museum.

35. Pe 6 mai 1527, trupele conduse de Carol al V-lea au invadat Roma, ucigând peste 6 000 de locuitori şi prădând oraşul. Mulţi consideră evenimentul ca fiind sfârşitul Renaşterii.

36. Alexandru al VI-lea este numele sub care a devenit papă Rodrigo Borgia, descendent al unei familii nobiliare catalane.

37. Index Librorum Prohibitorum, listă de cărţi interzise de Biserica Catolică, act pentru care s-a invocat motivul ereziei şi al atacului la moralitate.

Lumina experienţei

Dac-am lua un loc astăzi în Haarlem, la ora 15 într-o după-amiază însorită în care vântul bate dinspre nord-vest, ni s-ar părea că vedem aproape exact acelaşi lucru pe care l-a văzut şi Berckheyde atunci când a pictat Piaţa Mare. Arhitectura s-a schimbat relativ puţin, simţul spaţiului este unul care a ajuns să ni se pară familiar, lumina este observată cu acurateţe. Avem senzaţia că putem să păşim în pictură. Nu e nimic neobişnuit în asta, dar, ca atât de multe alte lucruri pe care le luăm ca fiind de la sine înţelese, ea vine dintr-un timp al unei schimbări revoluţionare în gândire – revoluţia care a înlocuit autoritatea divină cu experienţa, experimentul şi observaţia.

Mă aflu în Olanda nu doar pentru că pictura olandeză este expresia vizibilă a acestei stări de spirit, ci pentru că Olanda – din punct de vedere economic şi intelectual – a fost prima ţară care a profitat de pe urma acestei schimbări. Când începi să-ţi pui întrebarea „funcţionează?" sau chiar „merită?" în loc de „o fi asta voinţa Domnului?", ajungi la un set nou de răspunsuri, iar unul dintre primele este acesta: încercarea de a suprima opiniile pe care nu le împărtăşeşti este mult mai puţin profitabilă decât tolerarea lor. La această concluzie ar fi trebuit să se ajungă încă din timpul Reformei protestante – ea era implicită în scrierile lui Erasmus, care era, deloc surprinzător, olandez. Din păcate, credinţa în autoritatea divină a propriilor opinii i-a afectat în egală măsură pe catolici şi pe protestanţi – până şi în Olanda. Ei au continuat să se persecute unii pe alţii până pe la mijlocul secolului al XVII-lea – chiar şi la 1668 întâlnim exemplul unui caz revoltător de persecuţie a doi olandezi destupaţi la minte pe nume Koerbogh. Iar evreii, care în Amsterdam scăpaseră în sfârşit de persecuţia creştinilor, au început să se persecute între ei. Numărul cazurilor împotriva vrăjitoarelor a crescut semnificativ în această epocă a raţiunii. Părea că spiritul persecuţiei este un soi de otravă care nu-şi găsea antidot în noua filosofie, ci care trebuia să fie lăsată să iasă singură din sistem. Acestea fiind spuse, spiritul olandez era totuşi remarcabil de tolerant la începutul secolului al XVII-lea, iar una dintre dovezi este că aproape toate marile cărţi care au revoluţionat gândirea au fost tipărite prima dată aici.

Ce fel de societate era cea care le dădea voie acestor bombe intelectuale cu ceas să explodeze chiar în mijlocul ei? Înăuntrul vechiului azil pentru sărmani din Haarlem, transformat acum în muzeu de pictură, găsim multe dovezi. Ştim mai multe despre cum arăta un olandez din secolul al XVII-lea decât ştim despre orice altă societate, poate doar cu excepţia Romei din secolul I. Fiecare individ îşi dorea ca posteritatea să şi-l amintească exact aşa cum fusese în timpul vieţii, chiar dacă doar în calitate de membru al vreunei asociaţii. Iar omul care surprinde cel mai bine asta este pictorul din Haarlem, Frans Hals. El este extravertitul suprem. Pe vremuri, lucrările sale (toate cu excepţia ultimei) mi se păreau revoltător de vesele şi îngrozitor de bine executate. Acum îmi place convivialitatea lor lipsită de griji şi le preţuiesc tehnica mai mult decât o făceam înainte. Modelele lui nu par să întruchipeze foarte tare vreo nouă filosofie, însă din toate prea numeroasele portrete de grup din Olanda începutului de secol al XVII-lea, reiese ceva ce aduce oarecum cu ideea de civilizaţie: aceştia erau indivizi dispuşi să-şi asocieze colectiv eforturile pentru binele comun. În general, oameni dintr-o bucată, pe care-i întâlnim la tot pasul, aşa cum am face-o şi astăzi, care erau pictaţi de artişti întâlniţi la tot pasul; însă din această masă amorfă de portrete de grup a ieşit una dintre capodoperele picturii europene, Sindicii postăvarilor a lui Rembrandt. Nu ne putem imagina astfel de întovărăşiri reprezentate în pictura spaniolă sau italiană din secolul al XVII-lea, nici măcar în Veneţia. Ele sunt prima mărturie

vizuală a democraţiei burgheze. Ce cuvinte îngrozitoare – atât de compromise de propagandă, încât aproape ezit să le folosesc. Dar, în contextul civilizaţiei, ele chiar înseamnă ceva. Semnifică un grup de indivizi care se adună şi îşi asumă o responsabilitate colectivă; care îşi permit să facă asta pentru că au nişte timp liber; şi care au nişte timp liber pentru că au nişte bani în bancă. Aceasta este societatea pe care o vedem în portretele de grup. Ar putea fi întrunirile unor consilii guvernamentale locale sau ale conducerii spitalelor de astăzi. Ele personifică aplicarea efectivă, socială a filosofiei conform căreia lucrurile trebuie făcute să funcţioneze.

Amsterdam a fost primul centru al capitalismului burghez. Acesta devenise, după declinul oraşului Anvers şi al Ligii hanseatice, cel mai mare port internaţional din nord şi principalul centru bancar al Europei. Alunecând pe canalele sale ca nişte nervuri de frunză, flancate de case încântătoare, putem face speculaţii pe tema sistemului economic care a produs această arhitectură admirabilă, confortabilă şi armonioasă. Nu vorbesc mult despre economie în această carte pentru că nu o înţeleg foarte bine şi, poate tocmai din acest motiv, cred că importanţa ei a fost supraestimată de istoricii postmarxişti. Însă, desigur, nu există nicio îndoială că, într-o anumită etapă a dezvoltării sociale, capitalul circulant este unul dintre motoarele principale ale civilizaţiei pentru că el asigură trei ingrediente de bază: timp liber, mişcare liberă şi independenţă. Ajută şi la averea relativ de prisos ce poate fi cheltuită pe nişte proporţii mai nobile, un cadru de uşă mai bun sau chiar o lalea rară şi ieşită din comun. Vă rog să-mi îngăduiţi o scurtă digresiune pe tema lalelelor. Este, într-adevăr, aproape emoţionant că primul exemplu clasic de boom şi de depresiune din economia capitalistă nu a fost legat de zahăr sau de căi ferate sau de petrol, ci de lalele. Ne arată felul în care olandezii din secolul al XVII-lea au ştiut să îmbine cele două mari pasiuni ale lor: cercetarea ştiinţifică şi încântarea vizuală. Prima lalea fusese importată din Turcia în secolul al XVI-lea, dar un profesor de botanică din Leiden, unde s-a înfiinţat prima grădină botanică din nord, a fost cel care a descoperit atributul varietăţii sale, care făcea pariul atât de interesant. Deja în 1634, olandezii erau atât de chinuiţi de această nouă manie, încât pentru un singur bulb de lalea din soiul Viceroy un colecţionar a dat la schimb 450 de kilograme de brânză, patru boi, opt porci, douăsprezece oi, un pat şi un set de haine. Când piaţa lalelelor a suferit o criză puternică în 1637, economia olandeză a fost bine zdruncinată. În tot cazul, a mai supravieţuit vreo cincizeci de ani, producând alte obiecte superflue de acest incredibil gen: sticle şi cupe din argint, tapete din piele ştanţată cu aur, porţelan albastru cu alb, imitându-l pe cel din China cu o asemenea măiestrie tehnică, încât olandezii reuşeau să-l vândă înapoi în China.

Toate acestea susţin ideea unui nivel înalt al civilizaţiei în sensul pur material al cuvântului, însă, din păcate, acest gen de autodesfătare vizuală duce foarte repede la ostentaţie, iar în democraţia burgheză ostentaţia este egală cu vulgaritatea. Putem vedea cum acest lucru s-a întâmplat în Olanda dacă ne uităm doar la opera unui singur pictor, Pieter de Hooch. În 1660, interioarele pictate în tablourile sale erau simple, neîncărcate, iar spaţiul era ordonat, plin de lumină. Zece ani mai târziu, aceleaşi interioare deveniseră mult mai elaborate, iar pereţii luminoşi, văruiţi în alb fuseseră înlocuiţi şi tapetaţi cu piele spaniolă aurită. Oamenii erau mai bogaţi; tablourile, mult mai puţin frumoase. Capitalismul burghez a dus la sentimentalism şi la îngâmfare defensivă: nu e de mirare că pictorii victorieni timpurii imitau picturile de gen ale lui Metsu şi Gerard ter

Borch. În plus, filosofia observaţiei presupunea o nevoie de realism în cel mai propriu sens. În secolul al XIX-lea, Taurul lui Paulus Potter era una dintre cele mai faimoase picturi din Olanda. Trebuie să mărturisesc că încă mi se pare irezistibilă. Mă plictisesc abstracţiunile, care devin atât de repede anoste şi repetitive, însă realismul straniu al capului oii îmi fură privirea aproape obsesiv şi există ceva aproape coşmaresc în felul în care tânărul taur domină peisajul pictat magistral. Cu toate acestea, trebuie să recunosc că realismul şi sentimentul burghez pot da naştere unei arte vernaculare triviale, iar istoricul de artă determinist, analizând condiţia socială a Olandei secolului al XVII-lea, ar putea să spună că olandezii şi-au făcut-o cu mâna lor. Prea bine, dar ei l-au avut şi pe Rembrandt.

În studierea istoriei civilizaţiei, trebuie să păstrăm un echilibru între geniul individual şi starea morală sau spirituală a unei societăţi. Oricât de iraţional ar părea, cred în genialitate. Cred că le datorăm indivizilor aproape tot ce este valoros în lume. Totuşi, nu putem să nu avem senzaţia că figurile istorice de prim rang – Dante, Michelangelo, Shakespeare, Newton, Goethe – au fost, într-o anumită măsură, încununarea timpului lor. Sunt prea neîncăpători, prea atotcuprinzători ca să se fi dezvoltat în izolare. Rembrandt ne răspunde exemplar la această ghicitoare cu dublu tăiş. Este foarte uşor – şi, ca să fim sinceri, mult mai convenabil pentru istoricul de artă – să ne imaginăm arta olandeză fără el. Nu există nimeni altcineva în Olanda care să se compare, nici măcar de departe, cu el – nimic asemănător grupului de poeţi şi dramaturgi care l-au precedat sau au fost contemporani cu Shakespeare. Dar tocmai faptul că Rembrandt s-a bucurat de un succes copleşitor şi aproape instantaneu şi că a ţinut-o tot aşa – gravurile şi desenele lui au fost dintotdeauna printre favoritele publicului – şi că, timp de douăzeci de ani, aproape toţi pictorii din Olanda i-au fost elevi ne arată că viaţa spirituală olandeză avea nevoie de el şi de aceea, într-o anumită măsură, l-a şi produs.

Rembrandt a fost marele poet care a personificat nevoia de adevăr şi întoarcerea la experienţă care începuseră odată cu Reforma protestantă şi produseseră primele traduceri ale Bibliei, dar care au trebuit să aştepte aproape un secol ca să capete expresie vizibilă. Cea mai evidentă legătură dintre Rembrandt şi viaţa spirituală a Olandei este prima comandă pe care el a primit-o când s-a mutat de la Leiden la Amsterdam. Ea înfăţişează o demonstraţie ştiinţifică condusă de reputatul profesor de anatomie, doctorul Tulp. Bărbaţii din jurul lui nu sunt, desigur, studenţi, nici măcar doctori, ci membri ai breslei chirurgilor. Primul mare anatomist modern, Van Wessel, cunoscut drept Vesalius, fusese olandez, iar doctorului Tulp, care pare destul de plin de sine, îi plăcea să i se spună Vesalius reîncarnat. Senzaţia mea e că era un fel de şarlatan – le recomanda pacienţilor săi să bea cincizeci de căni de ceai pe zi. S-a bucurat însă de un succes enorm, iar fiul lui a devenit baronet englez.

Dar nu pe astfel de căi externe şi cvasioficiale a intrat Rembrandt în lumea spirituală a epocii sale, ci prin ilustrarea Bibliei. Una dintre feţele autorităţii sortită să fie desfigurată de recursul la experienţă era cea a iconografiei tradiţionale. Rembrandt, chiar dacă era în realitate un elev sârguincios al tradiţiei clasice, a vrut să privească fiecare episod ca şi când acesta n-ar mai fi fost niciodată înfăţişat până atunci şi să încerce să-i găsească un corespondent în experienţa personală. Mintea îi era îmbibată de Biblie – ştia fiecare istorie pe dinafară până la ultimul detaliu şi, aşa cum primii traducători au simţit că trebuie

să înveţe ebraica, astfel încât să nu le scape nicio fărâmă de adevăr, tot aşa Rembrandt s-a împrietenit cu evreii din Amsterdam şi le-a frecventat sinagogile ca să mai înveţe câte ceva ce ar fi putut arunca lumină asupra istoriei timpurii a poporului evreu. Dar, în ultimă instanţă, materialul pe care l-a folosit pentru interpretarea Bibliei a fost viaţa pe care o vedea în jurul său. Din desenele lui, adesea nu-ţi dai seama dacă consemnează un episod la care a asistat sau dacă ilustrează scripturile, atât de mult se suprapuneau cele două experienţe în mintea sa.

Uneori, interpretarea pe care o dă vieţii umane din perspectiva creştină l-a condus la reprezentarea unor episoade care nu există ca atare în Biblie, dar care lui i se păreau veridice. Un astfel de exemplu este gravura cu Isus predicând iertarea păcatelor. Este o compoziţie clasică bazată, în realitate, pe două lucrări faimoase ale lui Rafael, pe care Rembrandt le-a asimilat total. Dar cât de diferită este această mică adunare de specimenele umane ideale ale lui Rafael! Avem aici un grup foarte amestecat: unii, gânditori; unii, fără tragere de inimă; alţii, preocupaţi doar să se încălzească ori să nu adoarmă. Iar copilul din primplan, pentru care doctrina ştergerii păcatelor nu prezintă niciun interes, e complet absorbit de desenul pe care îl face în praf. Dacă înţelegerea arătată oamenilor de toate soiurile şi condiţiile şi toleranţa faţă de diversitatea umană sunt, după cum bănuiesc eu, atribute ale vieţii civilizate, atunci Rembrandt este unul dintre marii profeţi ai civilizaţiei.

Adevărul psihologic din picturile lui Rembrandt îl surclasează pe cel al oricărui alt artist care a trăit vreodată. Sunt, desigur, capodopere de pură realizare picturală. În Batşeba, se foloseşte de studiile făcute după natură şi după basoreliefurile antice ca să obţină o compoziţie perfect echilibrată. Am putea crede că o apreciem în calitate de pictură şi-atât – asta până când, în final, ne întoarcem la expresia feţei. Gândurile şi emoţiile Batşebei în timp ce cugetă asupra scrisorii lui David sunt redate cu o subtilitate şi o înţelegere umană pe care un mare romancier nu le-ar putea atinge pe întinderea multor pagini. Ni s-a spus că pictura nu ar trebui să se ia la întrecere cu literatura. Poate că nu, cel puţin nu în etapele sale timpurii. Sau, mai degrabă, poate că elementul literar nu ar trebui să fie scos în evidenţă până când nu este suficient de copt. Dar atunci când forma şi conţinutul se contopesc, ce răsplată cerească poate fi acest gen de revelaţie umană!

Pentru mine, cea mai bună ilustrare a acestei calităţi este pictura care circulă sub numele de Mireasa evreică. Nimeni nu ştie exact cum ar trebui să se numească de fapt – poate că era menită să înfăţişeze nişte personaje din Vechiul Testament, Isac şi Rebeca, de pildă. Însă tema ei adevărată este evidentă. Este tabloul iubirii mature, o combinaţie minunată de bogăţie, tandreţe şi încredere: bogăţia, redată prin pictarea efectivă a mânecii; tandreţea, prin poziţia mâinilor; încrederea, prin expresia chipurilor ce au, în veridicitatea lor, o strălucire spirituală pe care pictorii influenţaţi de idealul clasic nu au putut-o atinge niciodată.

Rembrandt a reinterpretat mitologia şi istoria sacră prin prisma experienţei umane. Dar era o reacţie afectivă bazată pe credinţa în adevărul religiei revelate. Contemporanii săi de seamă căutau un alt fel de adevăr – un adevăr ce putea fi stabilit prin mijloace intelectuale, nu afective. Acest lucru putea fi realizat fie prin acumularea de dovezi empirice, fie prin matematică, iar, dintre cele două,

matematica le oferea oamenilor din secolul al XVII-lea soluţiile cele mai atractive. Matematica a devenit, de fapt, religia celor mai rafinate spirite ale timpului – un mijloc de expresie a credinţei că experienţa se putea împăca cu raţiunea. Bacon a fost singurul filosof al perioadei care nu era matematician. Credea că se poate găsi un răspuns la orice prin examinarea dovezilor materiale de către o minte excepţional de ascuţită – şi, Dumnezeule, chiar era inteligent! Omul care a clasificat credinţele noastre cele mai dragi ca Idoli ai Tribului şi Idoli ai Forului nu şi-a pierdut valoarea antiseptică pentru lumea modernă. Însă comparat cu marii gânditori care l-au urmat – Descartes, Pascal, Spinoza –, există ceva vag dubios la Bacon, nu atât din cauza implicării sale în politică, ci pentru că îi lipsea acea credinţă răspândită în secolul al XVII-lea, credinţa în matematică.

Descartes, pe de altă parte, era un personaj extrem de receptiv. Şi-a început cariera ca soldat – a şi scris o carte despre scrimă –, dar în scurtă vreme a descoperit că singurul lucru pe care vrea să-l facă este să gândească – ceva foarte, foarte rar şi extrem de nepopular. Nişte prieteni au venit la el într-o dimineaţă şi l-au găsit în pat la ora 11. L-au întrebat ce face, iar el le-a răspuns: „Mă gândesc”. S-au enervat foarte tare. Ca să scape de sâcâieli, a plecat să locuiască în Olanda. Spunea că oamenii din Amsterdam sunt atât de ocupaţi să facă bani, că sigur îl vor lăsa în pace. Cu toate acestea, a continuat să fie victima diverselor întreruperi, aşa că se tot muta dintr-un loc în altul: în Olanda şi-a schimbat locuinţa de douăzeci şi patru de ori, inevitabil trăind la un moment dat şi undeva în apropierea Haarlemului, unde a fost pictat de Frans Hals. Cerceta totul, aşa cum o făcuse şi Leonardo da Vinci: fetusul, refracţia luminii, vârtejurile, toate subiectele lui Leonardo. Credea că toată materia este alcătuită din vârtejuri, cu un cerc exterior de vortexuri largi şi curbate şi un miez de particule mici atrase spre centru. Şi indiferent ce înţelegea prin asta (se gândea, poate, şi la Timaios al lui Platon), este ciudat că a descris cu precizie desenele lui Leonardo cu vârtejuri, pe care presupun că nu le-a văzut niciodată. Dar, spre deosebire de curiozitatea neobosită şi nesătulă a lui Leonardo, Descartes avea, aproape în exces, acea minte franceză ordonată, şi toate observaţiile lui erau făcute pentru a construi o schemă filosofică. Aceasta se baza pe un scepticism absolut, o moştenire a concluziei lui Montaigne que sais-je? – „ce ştiu eu?”. Doar că Descartes a dat şi un răspuns: „Ştiu că gândesc” – şi apoi a întors-o: „Gândesc, deci exist”. Ideea lui fundamentală era că se putea îndoi de orice, mai puţin de faptul că se îndoia.

Descartes dorea să înlăture toate ideile preconcepute şi să se întoarcă la realitatea experienţei directe, neafectate de uzanţe şi convenţii. Ei bine, nu trebuie să privim departe în arta olandeză ca să găsim ilustrarea perfectă a acestei stări de spirit. Nu a existat niciun alt pictor care să-i fi fost mai fidel imaginii înregistrate de nervul optic decât Vermeer van Delft. Opera lui este lipsită de orice parti-pris-uri, de orice prejudecată născută din cunoaştere şi de orice comoditate a stilului. Este, într-adevăr, destul de şocant să vezi o pictură care are atât de puţine artificii stilistice ca a sa Vedere din Delft. Arată ca o fotografie color şi, cu toate acestea, recunoaştem în ea o lucrare de un extrem rafinament intelectual. Ne transmite nu doar lumina Olandei, ci şi ceea ce Descartes numea „lumina naturală a minţii” De fapt, Vermeer se apropie de Descartes în multe privinţe. În primul rând, prin caracterul lui detaşat, evaziv. Vermeer nu-şi schimba locuinţa o dată la trei luni, din contră, îşi iubea casa din piaţa centrală a Delftului şi a continuat s-o picteze toată viaţa. Interioarele lui liniştite sunt toate încăperi din propria casă. Dar era, în egală măsură,

circumspect în privinţa vizitatorilor. Odată, i-a spus unui distins colecţionar care venise special să-l viziteze că nu are nimic să-i arate, cu siguranţă minţindu-l pe faţă, pentru că atunci când a murit, în casa lui se aflau lucrări nevândute din toate perioadele de creaţie. Nu-şi dorea nimic altceva decât linişte ca să se bucure de observaţia subtilă şi ca să ajungă la adevăr printr-un echilibru delicat.

„Învaţă să faci linişte” – cu zece ani înainte ca interioarele lui Vermeer să fie pictate, Izaak Walton a scris aceste cuvinte pe ultima pagină a cărţii sale The Compleat Angler şi, în aceeaşi perioadă, au apărut două noi secte religioase, chietismul şi quakerismul.

Din câte ştiu, primul pictor care a simţit nevoia lui Descartes de a pune ordine în senzaţii prin intermediul raţiunii a fost Pieter Saenredam, maestrul scrupulos al picturilor cu interioare de biserici. În anii 1630, desena peisaje şi adesea stătea aplecat asupra lor zece sau cincisprezece ani până când reuşea să le imprime nemişcarea şi caracterul definitiv care le transforma în locurile ideale de întâlnire ale Societăţii Prietenilor[38]. Precizia cu care este pus fiecare accent – ferestrele mici şi întunecate, stranele şi blazoanele în formă de romb – ne duce cu gândul la Seurat. În unele dintre lucrările lui Saenredam, balanţa este în mod evident înclinată în favoarea raţiunii mai degrabă decât a experienţei. Vermeer reuşeşte de fiecare dată să păstreze iluzia unui naturalism absolut. Şi totuşi, ce capodopere de artă abstractă a reuşit să creeze din rame şi ferestre şi instrumente muzicale! Sunt aceste spaţii şi proporţii rezultatul unor calcule? Sau Vermeer le-a descoperit intuitiv? Nici n-are sens să ne punem asemenea întrebări. Vermeer era un mare maestru al evaziunii. Atunci când îi priveşti lucrările, tot ce poţi spune este că îţi vine în minte artistul cel mai auster din punct de vedere geometric dintre toţi pictorii moderni, compatriotul său Mondrian.

Dar menţionarea lui Mondrian ne aminteşte de una dintre particularităţile lui Vermeer care îl diferenţiază clar de pictura abstractă modernă – fascinaţia sa pentru lumină. În asta mai mult decât în orice altceva, el se aseamănă cu filosofii şi oamenii de ştiinţă ai timpului său. Toţi marii exponenţi ai civilizaţiei, de la Dante la Goethe, au fost obsedaţi de lumină. Dar, în secolul al XVII-lea, lumina a ajuns într-un punct de cotitură. Invenţia lentilei i-a dat o nouă putere şi rază de acţiune. Telescopul (inventat în Olanda, deşi dezvoltat de Galileo Galilei) a dus la descoperirea unor noi lumi din spaţiu; microscopul i-a permis unui om de ştiinţă olandez pe nume Van Leeuwenhoek să descopere noi universuri într-o picătură de apă. Şi cine a şlefuit lentilele care au făcut posibile aceste noi observaţii minunate? Spinoza, care, pe lângă faptul că era cel mai mare filosof din Olanda, era şi cel mai bun fabricant de lentile din Europa. Înarmaţi cu aceste instrumente, filosofii au încercat să analizeze dintr-o nouă perspectivă chiar natura luminii. Descartes a studiat refracţia, Huygens a formulat teoria ondulatorie a luminii – amândoi în Olanda. În sfârşit, Newton a venit cu teoria sa corpusculară, care era greşită sau, în tot cazul, mai puţin aproape de adevăr decât cea a undelor lui Huygens, dar care a stat în picioare până în secolul al XIX-lea.

Vermeer s-a folosit de toată ingeniozitatea de care era capabil ca să ne facă să simţim mişcarea luminii. Îi plăcea s-o arate trecând peste un perete alb şi apoi, ca şi cum ar fi vrut să-i facă drumul mai uşor de înţeles, căzând asupra unei hărţi uşor îndoite. Există cel puţin patru astfel de hărţi în picturile sale şi, dincolo de suprafeţele lor care pun atât de bine în valoare trecerea luminii, ele ne reamintesc

că olandezii erau marii cartografi ai epocii. Astfel, sursele mercantile ale independenţei lui Vermeer se strecoară în fundalul încăperilor sale liniştite.

Hotărât să redea întocmai ce vedea, Vermeer nu a dispreţuit deloc invenţiile mecanice de care secolul său era atât de mândru. Şi, în multe dintre picturile lui, găsim proporţiile deformate pe care le vedem în fotografie, iar lumina are efectul acelor mărgeluţe pe care nu le vedem cu ochiul liber, dar care apar pe vizorul unui aparat de fotografiat vechi. Unii cred că folosea o aşa-numită camera obscura, ce proiectează o imagine pe o foaie albă, însă eu mă gândesc că se uita cu ajutorul unei lentile într-o cutie care avea o bucată de sticlă şlefuită încastrată şi că picta exact ce vedea. N-are rost să mai spunem că Vermeer era şi maestrul artei perspectivei care fusese reînviată în anii 1650 cu toată ardoarea matematică de nepotolit a vremii. Şi totuşi, abordarea ştiinţifică a experienţei duce la rezultate poetice şi presupun că acest lucru se datorează unui extaz aproape mistic în percepţia luminii. Cum altfel am putea explica încântarea pe care o simţim când privim carafele de cositor şi vesela albă din picturile lui Vermeer? Ea este parţial meritul propriei sensibilităţi, dar n-ar fi putut exista fără acea desfătare specific olandeză în faţa obiectelor materiale, care a dus şi la apariţia şcolii lor de pictori de natură moartă, obţinând efecte pe care nu le pot numi altfel decât spiritualizări ale materiei. Este corespondentul estetic al pasiunii pentru observaţia exactă care îi anima pe renumiţii lor oameni de ştiinţă.

În tot cazul, orice încercare de a stabili o legătură între artă şi societate te poate duce în scurtă vreme pe o pistă greşită. Cea mai mare capodoperă bazată pe date vizuale nu a fost pictată în atmosfera ştiinţifică a Olandei, ci la curtea superstiţioasă şi condusă de convenţii a lui Filip al IV-lea al Spaniei: Las Meninas, „Domnişoarele de onoare” făcută de Velazquez cu cinci ani înaintea interioarelor rafinate ale lui Vermeer. Nu trag nicio concluzie de aici decât aceea că, deşi ne putem folosi de artă pentru a ilustra istoria civilizaţiei, nu trebuie să pretindem că, inevitabil, condiţiile sociale produc lucrările de artă sau le dictează forma.

Ordinea iluminată a lui de Hooch şi Vermeer şi experienţa imaginativă bogată a lui Rembrandt şi-au atins apogeul pe la 1660. Tratatul lui Spinoza a fost publicat în 1670. Pe parcursul acelei decade, ştafeta vieţii intelectuale a fost predată din Olanda în Anglia. Schimbarea a început în 1660, când Carol al II-lea s-a îmbarcat de pe plaja olandeză din Scheveningen ca să se reîntoarcă în Anglia şi a pus capăt izolării şi austerităţii abătute asupra Angliei timp de aproape cincisprezece ani. Aşa cum se întâmplă adesea, o nouă libertate de mişcare a generat o explozie de energie acumulată. Există, de obicei, oameni de geniu care pândesc astfel de momente de expansiune, ca navele care aşteaptă mareea înaltă, iar, de această dată, se găsea în Anglia un grup strălucit de filosofi naturalişti care aveau să formeze Societatea Regală: Robert Boyle, descris dintotdeauna ca tatăl chimiei; Robert Hooke, cel care a perfecţionat microscopul; Edmond Halley, care a prezis reapariţia faimoasei comete; şi Christopher Wren, tânărul geometrician care, la vremea aceea, era profesor de astronomie.

Deasupra tuturor acestor oameni de ştiinţă remarcabili trona Newton, unul dintre cei trei sau patru englezi a căror faimă a trecut dincolo de orice graniţă naţională. Nu pot să susţin că am citit Principia şi, chiar dacă aş fi făcut-o, nu aş fi înţeles-o mai bine decât Samuel Pepys atunci când, în calitate de preşedinte al Societăţii Regale, i-a fost înmânată pentru aprobare. Trebuie să îi credem pe cuvânt pe cei

care au spus că ea a dat o explicaţie matematică structurii universului, care, timp de trei sute de ani, a părut irefutabilă. A fost atât încununarea epocii observaţiei, cât şi cartea sfântă a secolului următor. Pope, care probabil nu a citit din Principia nici cât mine, a rezumat sentimentele contemporanilor săi:

Natura şi legile Naturii stăteau pitite-n Noapte. Dumnezeu a zis: Să fie Newton! Şi a fost numai Lumină.

În paralel cu studiul luminii se desfăşura şi cel al stelelor. În Sala octogonală a Observatorului regal din Greenwich, înfiinţat sub auspiciile lui Carol al II-lea „pentru a stabili longitudinea locurilor şi pentru a aduce îmbunătăţiri navigaţiei şi astronomiei", putem pune cap la cap firele acestui capitol – lumină, lentile, observaţie, navigaţie şi matematică. Iar eu am ocazia să păşesc într-o reproducere după interiorul sălii[39] aproape la fel cum am făcut-o în Piaţa Mare din Haarlem. În această încăpere armonioasă scăldată de lumină, simţi că respiri aerul ştiinţei umanizate. Avem aici cvadrantul pe care Flamsteed, primul astronom regal, l-a folosit pentru stabilirea meridianelor, şi uite aici şi telescopul său. Aceasta era prima mare epocă a instrumentelor ştiinţifice: ceasul lui Huygens, microscopul lui Van Leeuwenhoek. Trebuie să recunosc că nu arată prea ştiinţifice după standardele noastre: telescopul pare o piesă de recuzită scoasă din spectacolul de balet Frumoasa din pădurea adormită, iar aceste mici globuri şi planetarii mecanice încântătoare poartă încă stilul şi pecetea personalităţii umane. Arta şi ştiinţa încă nu s-au separat şi aceste instrumente sunt nu doar mijloace pentru atingerea unui scop, ci şi simboluri, reprezentând speranţa că omul ar putea să înveţe să stăpânească mediul înconjurător şi să creeze o societate mai umană şi mai raţională. Aşa vor rămâne până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Când lui Tennyson i s-a spus că un brahman a distrus un telescop pentru că acesta dezvăluia secrete pe care omul nu ar trebui să le cunoască, a fost profund şocat. Doar în ultimii şaizeci şi ceva de ani, am început să simţim că urmaşii acestor frumoase obiecte strălucitoare ar putea să ajungă să ne distrugă ele pe noi.

Această încăpere plină de lumină, acest spaţiu claustrant şi strălucitor a fost proiectat de Sir Christopher Wren. A fost construit pe coama unui deal ce dă spre vechiul palat Greenwich, la rândul său reconstruit de Wren şi transformat din palat în spital al marinei. E greu de spus cât de mult din ce vedem îi aparţine. La vremea la care erau înălţate aceste clădiri, el era gata să lase execuţia lor în seama celor doi foarte capabili asistenţi ai săi din Comisia de lucrări, Sir John Vanbrugh şi Nicholas Hawksmoor. Însă el a fost cu siguranţă cel care a venit cu planul iniţial, iar rezultatul este cea mai reuşită unitate arhitecturală construită în Anglia după Evul Mediu. E sobră, fără să fie plictisitoare, masivă, fără să fie ameninţătoare. Ce este civilizaţia? O stare de spirit în care oamenii cred că se cuvine ca un spital al marinei să arate astfel, iar pacienţii să cineze într-o sală superb decorată. Sala Pictată a spitalului din Greenwich este, de fapt, una dintre cele mai frumoase din Anglia, iar tavanul său, pictat de Sir James Thornhill, este poate cea mai bună încercare făcută în Anglia de a imita într-un stil provincial gloriile metropolitane ale barocului roman.

Când se construia această sală în Greenwich, Wren era deja de mult timp cel mai faimos arhitect din Anglia. Cu toate acestea, pe vremea când era tânăr, era văzut doar ca matematician şi astronom. Nu este foarte clar de ce s-a apucat de arhitectură la vârsta de treizeci de ani. Presupun că dorea să-şi vadă soluţiile geometrice şi mecanice puse în practică. A trebuit însă să înveţe noţiunile elementare ale stilului: şi-a cumpărat prin urmare câteva cărţi şi a mers în Franţa să facă desene după clădiri şi să-i cunoască pe arhitecţii faimoşi. S-a întâlnit chiar şi cu Bernini, care era la Paris la vremea aceea, şi i-a văzut desenele pentru Luvru. „Mi-aş fi dat viaţa pentru ele", a spus, „dar bătrânul italian, rezervat, nu m-a lăsat decât să arunc o privire scurtă." La întoarcere, a fost consultat, în calitate de inginer, despre vechea Catedrală Sfântul Pavel, aflată în pericol să se dărâme. A propus înlocuirea turnului cu un dom. Dar înainte ca propunerea sa ciudată să fie analizată, a izbucnit Marele Incendiu al Londrei. A durat până pe 5 septembrie 1666. Şase zile mai târziu, Wren a venit cu un plan de reconstrucţie a City-ului[40]. De abia atunci s-a dedicat „ingeniosul domn Wren" total arhitecturii.

Ingenios este cuvântul potrivit pentru ce a urmat, cele treizeci de biserici noi din City.

Fiecare este soluţia unei probleme diferite, iar puterea de inovaţie a lui Wren nu a dat greş niciodată. Însă când a ajuns la încununarea şi epicentrul întregii scheme, noua Catedrală Sfântul Pavel, a scos la iveală ceva care mergea dincolo de ingeniozitate. În ciuda bizareriei de a ridica o construcţie romanică pe un plan gotic, el a obţinut zone de un detaliu atât de rafinat şi de inventiv, încât a făcut din Sfântul Pavel monumentul cel mai important al clasicismului englez.

Clădirile lui Wren ne demonstrează că matematica, măsurătorile şi observaţia – toate elementele care intră în alcătuirea filosofiei ştiinţei – nu erau ostile arhitecturii; şi nici muzicii, aceasta fiind epoca unuia dintre cei mai mari compozitori englezi, Henry Purcell. Dar care era efectul atitudinii ştiinţifice asupra poeziei? La început cred a fost inofensiv, poate chiar benefic. Când Vaughan a scris:

Văzui aseară Eternitatea, Ca un inel mare de lumină pură, nesfârşită, La fel de nemişcată, pe cât era de strălucită; Şi

el dădea expresie poetică aceloraşi impulsuri care l-au determinat pe Flamsteed să privească prin telescopul său. Milton l-a numit pe Galilei „toscanul astronom” cu „sticla optică”[41]. Cred că este singurul contemporan menţionat în Paradisul pierdut şi, fără descoperirile lui Galilei, universul lui Milton ar fi luat o formă mai puţin grandioasă. Henry Vaughan şi Milton scriau pe la 1660 şi deja, la acea vreme, avusese loc o schimbare a conceptului de poezie. Milton a fost, într-o anumită măsură, un anacronism, un supravieţuitor al Renaşterii engleze întârziate. Din punct de vedere intelectual, era mai apropiat de Inigo Jones decât de Wren. Ca un fapt inedit, în acelaşi an în care a fost publicat Paradisul pierdut, 1667, a apărut o carte ce poate fi citată ca exemplul absolut al raţionalismului antipoetic: Istoria Societăţii Regale a lui Sprat. „Poezia”, spune Sprat, „este mama superstiţiei.” Într-adevăr, toate produsele imaginaţiei sunt falsuri periculoase şi chiar şi limbajul figurativ este o formă de înşelăciune. Dar, de când s-a născut filosofia reală, „cursul lucrurilor”, zice Sprat, „o ia liniştit pe propriul şi adevăratul său făgaş al cauzelor şi efectelor naturale”.

Nu cred că toţi membrii Societăţii Regale erau atât de ostili imaginaţiei. În fond, majoritatea au rămas creştini practicanţi – Newton a petrecut (a irosit, am putea spune), de fapt, mult timp studiind Biblia. Şi au continuat să folosească un glob ceresc în care constelaţiile erau grupate în forma oamenilor şi a animalelor; şi au continuat să accepte acel gen de personificări pe care le vedem pe tavanul Sălii Pictate. Dar, în acelaşi timp, recunoşteau că acestea nu sunt decât fantezii, că realitatea e în altă parte, pe tărâmul măsurătorii şi al observaţiei. Şi, astfel, s-a născut ruptura dintre adevărul ştiinţific şi imaginaţie, ce avea să ucidă drama poetică şi să dea un aer de artificialitate întregii poezii pe parcursul următorilor o sută de ani.

A existat, cu toate acestea, un fenomen compensator: apariţia unei proze limpezi, practice. Ceva s-a pierdut, desigur, chiar şi atunci. Să comparăm un fragment din Thomas Browne cu unul din Dryden. Iată-l pe cel din Browne, plin de metafore şi aluzii, cu o bogăţie aproape shakespeariană a limbajului: „Chiar dacă Hypnos ar fi la Homer trimis să-l trezească pe Agamemnon, nu regăsesc astfel de efecte în avansurile soporifice ale somnului. Să continui să-ţi ţii ochii deschişi ar fi ca şi cum ţi-ai interpreta rolul de la antipozi. Vânătorii s-au trezit în America şi dorm deja de mult în Persia”. Şi aici este cel din Dryden: „Dacă prin oameni înţelegi gloata, atunci nu contează ce cred ei; uneori au dreptate, alteori se înşală: judecata lor este pură loterie”. E un text de bun-simţ, dar magia verbală, incantaţia lui Thomas Browne este superioară. Trebuie totuşi să recunoaştem că ceea ce Dryden însuşi numea „cealaltă armonie a prozei” era o forţă civilizatoare. Era instrumentul unei noi filosofii aproape în aceeaşi măsură în care sistemul decimal al lui Stevin era instrumentul noii matematici. Acest lucru era valabil în mod special în Franţa. Timp de aproape trei sute de ani, proza franceză a dictat stilul în care intelectualitatea europeană şi-a formulat şi comunicat cugetările despre istorie, diplomaţie, definiţie, critică, relaţii umane – orice, în afara metafizicii. Şi, pe bună dreptate, absenţa unei proze germane clare, concrete a fost poate unul dintre cele mai mari dezastre ale civilizaţiei europene.

Nu există nicio îndoială că, în primul său secol de glorie, recursul la raţiune şi experienţă a fost un triumf pentru inteligenţa umană. Între Descartes şi Newton, omul occidental a creat instrumente ale gândirii care l-au diferenţiat de restul popoarelor din lume. Şi, dacă te uiţi la istoricul tipic din secolul al XIX-lea, vei descoperi că, pentru el, civilizaţia europeană pare car începe cu această realizare. E ciudat însă că niciunul dintre aceşti scriitori de la mijlocul secolului al XIX-lea (cu excepţia lui Carlyle şi a

lui Ruskin) nu pare să vadă că triumful filosofiei raţionale a dus la o nouă formă de barbarism. Dacă, de la balconul Observatorului Greenwich, mă uit dincolo de ordinea spitalului lui Wren, observ – şi se întinde cât văd cu ochii – dezordinea sordidă a societăţii industriale. Aceasta a apărut ca rezultat al aceloraşi condiţii care le-au permis olandezilor să construiască frumoasele lor oraşe, să-şi susţină artiştii şi să publice lucrările filosofilor: capitalul circulant, economia liberă, fluxul exporturilor şi al importurilor, dispreţul faţă de interferenţe, credinţa în cauză şi efect.

Fiecare civilizaţie pare să-şi aibă propriul naş, nu doar pentru că impulsurile iniţiale strălucite ajung inevitabil să fie întinate de lăcomie şi lene, ci şi din cauza imprevizibilităţii. În acest caz, factorul imprevizibil a fost creşterea populaţiei. Cei lacomi au devenit şi mai lacomi, cei ignoranţi au pierdut contactul cu meşteşugul tradiţional, iar lumina experienţei şi-a îngustat într- atât raza, încât o construcţie superbă, cum este Greenwich, ar fi văzută astăzi doar ca o mare risipă de bani, pe care niciun contabil nu ar ierta-o.

38. Societatea Religioasă a Prietenilor, un alt nume sub care este cunoscută secta protestantă a quakerilor.

39. Reproducere după The Octagon Room, gravură făcută în jurul anului 1676 de Francis Plate după desenele lui Robert Thacker, cu ocazia inaugurării a Royal Observatory, Greenwich.

40. The City, centrul istoric şi principalul district financiar al Londrei.

41. John Milton, Paradisul pierdut, traducere de Aurel Covaci, prefaţă şi tabel cronologic de Petre Solomon, Minerva, Bucureşti, 1972, p. 10.

Căutarea fericirii

Pe la 1700, ţările vorbitoare de limba germană au luat din nou cuvântul. De mai bine de un secol, anii turbulenţi de după Reforma protestantă, urmaţi de ororile interminabile şi agasante ale Războiului de Treizeci de Ani, le împiedicaseră să joace un rol în istoria civilizaţiei. După aceea, pacea, stabilitatea, rezilienţa naturală a locului şi organizarea socială unică le-au permis să îmbogăţească experienţa europeană cu două realizări strălucite, una în muzică, cealaltă în arhitectură. Desigur, dintre ele, cea din muzică este mai importantă pentru noi. Într-o perioadă în care poezia era aproape moartă, în care artele vizuale erau o umbră palidă a ceea ce fuseseră, când viaţa afectivă părea aproape să fi secat, muzica a dat expresie celor mai profunde intuiţii şi gânduri ale timpului, aşa cum pictura o făcuse la începutul secolului al XVI-lea. Muzica are un rol principal în acest capitol, iar unele calităţi ale muzicii din secolul al XVIII-lea – curgerea sa melodioasă, simetria complexă, inovaţia decorativă – sunt reflectate în arhitectura vremii; însă nu şi impactul afectiv direct. Cu toate acestea, stilul rococo are un loc al său în istoria civilizaţiei. Oamenii serioşi l-au numit superficial şi corupt, în primul rând pentru că era destinat să aducă desfătare. Dar părinţilor Constituţiei americane, care erau orice numai nu frivoli, li s-a părut nimerit să menţioneze căutarea fericirii drept un ţel firesc al omenirii, iar dacă acestui ţel i s-a dat vreodată formă vizibilă, atunci acest lucru s-a întâmplat în arhitectura rococo, prin căutarea fericirii şi căutarea iubirii.

Înainte să plonjăm în apele spumoase ale rococoului, trebuie să spun câteva cuvinte despre idealul auster care l-a precedat. Timp de şaizeci de ani, Franţa dominase Europa, iar asta s-a tradus într-un stil clasic şi într-o guvernare autoritară şi rigid centralizată. Disciplina clasică pe care gustul de la Versailles a aplicat-o tuturor artelor poate fi văzută ca una dintre culmile civilizaţiei europene – le grand siecle. Ea a produs doi dramaturgi de excepţie: Corneille şi Racine. Nu întâlnim nicăieri în literatură, aşa cum găsim la Racine, o înţelegere atât de subtilă a inimii umane îmbrăcată într-un limbaj de o asemenea perfecţiune nepătată şi neobosită. A dat naştere şi unui mare şi rafinat pictor, Nicolas Poussin. Cineva a zis la un moment dat că să-l priveşti pe Poussin este răsplata civilizaţiei şi, deşi mai degrabă aş interpreta aceste cuvinte într-un sens mai larg, înţeleg ce a vrut să spună. Nu înseamnă doar că Poussin era un artist educat care studiase şi asimilase posturile din sculptura antică şi inovaţiile picturale ale lui Rafael, ci şi că a adus profesiei de creator de imagini calitatea unei minţi doldora de literatură antică şi formate de filosofia stoică.

Clasicismul francez a produs, de asemenea, o arhitectură magnifică. Ce poate fi mai impresionant decât faţada sudică a Luvrului – cu excepţia, poate, a laturii de est a aceleiaşi clădiri? Aceasta este arhitectura unei mari culturi metropolitane. Este totodată expresia unui ideal, nu a unuia pe placul meu, dar în orice caz a unui ideal: măreţia atinsă de un stat autoritar. M-am întrebat adesea prin ce se deosebeşte faţada Luvrului făcută de Perrault de arhitectura la fel de grandioasă a Romei, iar întrebarea este cu atât mai pertinentă când mă gândesc că Bernini chiar a făcut o propunere de proiect pentru Luvru care a fost respinsă. Cred că răspunsul este că, în Roma, clădirile – în special cele ale lui Bernini – au o căldură a trăirii ce lipseşte în cazul clasicismului francez. În esenţă, scopul lor era să stârnească emoţii şi să dea o formă abstractă aceluiaşi sentiment popular ce a animat şi Contrareforma. Prin comparaţie, faţada lui Perrault reflectă triumful unui stat autoritar şi al soluţiilor logice pe care Colbert, marele intendent al secolului al XVII-lea, le-a impus în politică, economie şi în toate sectoarele vieţii contemporane, inclusiv, şi mai presus de orice, în arte. Acest lucru dezumanizează oarecum arhitectura clasicismului francez. Nu este opera unor artizani, ci a unor angajaţi civili admirabil de înzestraţi. Atunci când reflectă acest măreţ sistem atotcuprinzător, e o arhitectură construită cu minunată convingere. Dar când s-a încercat repetarea ei în afara Franţei, s-a ajuns, de obicei, la un efect la fel de pretenţios şi de lipsit de viaţă ca al unui sediu de primărie plictisitor din secolul al XIX-lea. Clasicismul francez era eminamente neexportabil. Însă, din mai multe motive, barocul Romei în perioada lui de apogeu era exact ce-i trebuia nordului Europei. În primul rând, era elastic şi adaptabil. Regulile nu fuseseră inventate pentru Borromini şi,

până şi în ziua de astăzi, el îi şochează pe cei cu o minte riguros academică. Şi, apoi, presupun că acele convoluţii neliniştite ale barocului de apogeu al lui Borromini se apropie de multe ori de învolburările şi trombele goticului târziu. Peste tot în Germania, găsim exemple de arhitectură decorativă despre care nu putem spune, la o primă impresie, dacă ţin de goticul târziu din secolul al XV-lea sau de rococoul de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Prin urmare, limbajul arhitectural care s-a articulat în nordul Europei în secolul al XVIII-lea era inspirat de barocul italian, iar acelaşi lucru este valabil şi în cazul muzicii. La baza lucrărilor compozitorilor germani stătea stilul internaţional al marilor italieni, în special cel al lui Alessandro Scarlatti. Prin felul în care stăpâneşte frazele melodice lungi, prin elaborările ţinute sub control şi detaliul căutat, el aminteşte suprinzător de mult de arhitectura lui Borromini. Borromini venea dintr-o regiune de pietrari – lacurile italiene ce formează graniţa cu Elveţia –, iar stilul lui poate fi încadrat în tradiţia meşterilor din nordul germanic, o tradiţie aflată în slujba unei ordini sociale care era exact opusul birocraţiei centralizate a Franţei. Este adevărat că multora dintre principii germani le-ar fi plăcut să imite Palatul Versailles. Însă nu acolo sălăşluia elementul fondator din arta şi muzica germană, ci în pluralitatea de regiuni şi oraşe şi abaţii – toate concurând pentru cel mai bun arhitect şi cel mai bun dirijor de cor bisericesc, bazându-se în acelaşi timp pe talentele organiştilor şi meşterilor locali. Creatorii barocului german proveneau din familii de meşteşugari – Asam şi Zimmermann: zimmermann chiar înseamnă „dulgher” în limba germană. Cele mai reuşite exemple pe care le vom analiza nu sunt palate, ci biserici de pelerinaj locale, din inima ţării, precum Vierzehnheiligen – „Cei paisprezece sfinţi”. Şi, acum că stau şi mă gândesc, unul dintre cele mai mari genii ale Europei Occidentale, Johann Sebastian, a apărut din mijlocul unei familii de artizani-muzicieni locali, Bach.

Sunetul muzicii lui Bach îmi aduce aminte de faptul ciudat că, în general, atunci când vorbesc de secolul al XVIII- lea, oamenii se fac că uită că marea artă a vremii era arta religioasă. Gândirea era antireligioasă; modul de viaţă, ostentativ de profan – suntem perfect îndreptăţiţi să numim prima jumătate a secolului epoca raţiunii. Dar ce a produs acest raţionalism emancipat în arte? Un pictor drăgălaş, Watteau, o arhitectură simpatică şi domesticită, ceva mobilier frumuşel, dar nimic care să se compare cu Patimile după Matei ale lui Bach şi Mesia lui Händel sau cu abaţiile şi locurile de pelerinaj din Bavaria şi Franconia. Într-o anumită măsură, muzica lui Bach s-a dezvoltat din stilul italian, aşa cum barocul nordic s-a inspirat din Borromini. Dar mai exista o altă tradiţie muzicală în Germania care venea încă de pe vremea Reformei protestante. Luther fusese un muzician rafinat – compunea muzică şi cânta cu o voce (lucru oarecum surprinzător) dulce de tenor. Şi, deşi reforma luterană interzicea multe dintre artele care ne civilizează impulsurile, ea încuraja muzica bisericească. În orăşelele olandeze şi germane, corul şi orga au devenit singurele mijloace prin care oamenii puteau păşi în lumea emoţiilor spiritualizate. Când calviniştii, în încercarea lor şi mai hotărâtă de a purifica ritul creştin, au interzis şi distrus orgile, au provocat o tristeţe mai mare decât a fost vreodată cea cauzată de distrugerea imaginilor. Orgile au jucat un rol veritabil în civilizaţia europeană. În secolul al XIX-lea, ele deveniseră simbolul unei bunăstări proaspăt dobândite, asemenea meselor de biliard de mai târziu; însă în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, erau încă expresia independenţei şi a mândriei locale. Erau operele meşterilor locali renumiţi, adesea împodobite cu sculpturi decorative, iar organiştii erau membri respectaţi ai comunităţii.

Democraţia burgheză, care furnizase un fundal picturii olandeze din secolul al XVII-lea, a devenit parţial responsabilă de muzica germană; şi era o societate mai devotată şi mai implicată decât fuseseră cunoscătorii de artă olandezi. Această societate provincială era mediul lui Bach. Geniul lui universal s-a născut pe platoul înalt al vieţii muzicale competitive a oraşelor protestante din nordul Germaniei. Am putea chiar spune că s-a născut într-o familie de muzicieni ce fuseseră profesionişti mai bine de o sută de ani, astfel încât în anumite regiuni cuvântul „Bach” în sine era sinonim cu termenul de muzician. Iar viaţa lui Johann Sebastian a fost cea a unui organist şi dirijor de cor bisericesc de

provincie, conştiincios şi oarecum încăpăţânat. Dar el era universal. Un mare critic muzical a spus despre el: „Bach este observatorul tuturor vremurilor şi formelor în muzică, pentru care nu contează dacă un lucru este nou sau vechi, atât timp cât este real”.

Elaborarea barocă nu este latura lui Bach pe care o apreciem cel mai mult. Chipul acela sever ar putea la fel de bine să aparţină Renaşterii sau Evului Mediu târziu; de sub perucă ar putea la fel de uşor să iasă un Durer sau chiar un Riemenschneider. Iar unele dintre cele mai frumoase pasaje din oratoriile Patimilor lui Bach au simplitatea solemnă şi sentimentul religios profund al frescelor lui Giotto. Polifonia impozantă are calităţile arhitecturii gotice. Şi atunci ne amintim cât de îndeaproape barocul german urmează tradiţiile arhitecturii gotice, prin felul în care utilizează spaţiul controlat ca să ne stârnească emoţiile, şi descoperim că putem ilustra muzica lui Bach printr-o comparaţie cu o clădire din vremea lui. Biserica de pelerinaj Vierzehnheiligen a fost construită de un arhitect care era doar cu doi ani mai tânăr decât Bach. Se numea Balthasar Neumann şi, deşi numele său nu este foarte cunoscut în lumea anglo-saxonă, în opinia mea, el a fost cu siguranţă unul dintre cei mai mari arhitecţi ai secolului al XVIII- lea. Spre deosebire de alţi constructori ai barocului german, Neumann nu se formase ca sculptor sau stucator, ci ca inginer. Şi-a făcut un nume din urbanizare şi fortificaţii. Înăuntrul clădirilor lui, intuieşti un plan complex, dibăcit ca o problemă matematică extrem de alambicată. Însă când situaţia i-o cerea, utiliza decoraţiuni la fel de luxuriante şi de fanteziste ca cel mai debordant stucator bavarez.

Balthasar Neumann a avut norocul ca decoraţiunile pictate ale celor mai rafinate interioare ale sale să nu fie făcute de pictorii binevoitori de tavane ale bisericilor locale, ci de cel mai mare decorator al vremii sale, veneţianul Giovanni Battista Tiepolo; într-unul dintre cele mai mari edificii ale lui Neumann, Rezidenţa episcopală din Wurzburg, şi-a realizat Tiepolo capodopera, tavanul care acoperă suprafaţa vastă a scărilor. El înfăţişează cele patru continente, o temă a artelor decorative ce devenise un substitut convenabil pentru alegoriile, odinioară la modă, ale credinţei creştine; şi, privind aceste inovaţii strălucite, este o plăcere să trebuiască să alegi continentul care s-a dovedit a fi cel mai fascinant: Africa cu struţii, cămilele şi negresele ei insolente, America cu fetele ei ispititoare, purtând acoperăminte pentru cap împodobite cu pene şi călărind crocodili sau Asia cu tigrii şi elefanţii ei. Undeva în fundalul Asiei se află un deal pleşuv cu trei cruci goale. Mă întreb dacă episcopul l-a observat vreodată. Avea lucruri mult mai măgulitoare la care să se uite, Rezidenţa sa fiind, practic, aproape de două mai mare decât Palatul Buckingham, fiecare încăpere de la piano nobile plină cu decoraţiuni splendide. Nu ne putem abţine să ne întrebăm câte zeciuieli şi impozite au trebuit să plătească ţăranii din Franconia pentru ca stăpânul lor episcopal s-o ducă atât de bine. Dar trebuie să recunoaştem că mulţi dintre conducătorii micilor principate germane – episcopi, duci, electori – erau, în realitate, oameni extrem de cultivaţi şi de inteligenţi. Ambiţiile lor de-a se întrece unii pe alţii erau benefice pentru arhitectură şi muzică, în timp ce obscuritatea democratică a Casei de Hanovra a Angliei, nu. Membrii familiei de Schonborn – unul dintre ei chiar a avut meritul de a fi ridicat Rezidenţa – erau într-adevăr mari patroni ai artelor, al căror nume trebuie pomenit alături de cel al familiei de’ Medici.

Mi-am făcut câteva mustrări de conştiinţă când am comparat muzica lui Bach cu un interior baroc. În cazul scărilor din Wurzburg, însă, nicio astfel de ezitare nu mă împiedică să invoc numele lui Georg Friedrich Händel. Marii oameni au un talent ciudat de-a apărea în peisaj în perechi complementare. Acest lucru s-a întâmplat atât de des în istorie, încât tind să cred că nu este o găselniţă a istoricilor obsedaţi de simetrie, ci trebuie să reprezinte vreo nevoie de a ţine în balanţă facultăţile umane. Oricum ar fi, nu există nicio îndoială că Bach şi Händel, cei doi mari muzicieni de la începutul secolului al XVIII-lea, se încadrează în acest tipar al personalităţilor contrastante şi complementare. S-au născut în acelaşi an – 1685; amândoi şi-au pierdut vederea din cauza copierii partiturilor şi au fost operaţi, fără succes, de acelaşi chirurg. Însă, altfel, erau cum nu se poate mai diferiţi.

Spre deosebire de universalitatea atemporală a lui Bach, Händel aparţinea complet epocii sale. În locul carierei lui Bach de organist harnic şi cumpătat care avea numeroşi copii

acasă, Hăndel a făcut şi a pierdut mai multe averi ca director de teatru. Statuia lui, făcută de Roubillac şi aflată acum la Victoria and Albert Museum, a fost comandată de proprietarii recunoscători ai unui parc de distracţii, Vauxhall, în care muzica lui era una dintre atracţiile principale. Uite-l cum stă aşezat, lipsit de inhibiţii, cu un picior încălţat şi altul descălţat, fără să îi pese cât de mult fura din melodiile altora atâta vreme cât îi ieşea ceva din asta. În tinereţe trebuie să fi fost şarmant, pentru că, atunci când a ajuns la Roma ca virtuoz necunoscut şi neexperimentat, a fost imediat îmbrăţişat de înalta societate, iar cardinalii scriau librete pentru ca el să le pună pe muzică. Chipul său a păstrat ceva din frumuseţea de odinioară. La maturitate, când s-a stabilit în Anglia şi a intrat în lumea producţiilor de operă, a devenit mai puţin dornic să facă pe plac şi se spune că ar fi ţinut-o pe una dintre interpretele sale principale atârnată de la geam, ameninţând-o că îi dă drumul dacă mai cântă fals. A rămas fidel întreaga viaţă barocului italian. Prin urmare, muzica lui Hăndel se potriveşte bine cu decoraţiile lui Tiepolo, care au până şi subiectele romantice pseudoistorice din operele acestuia. Surprinzător este că, atunci când a trecut de la operă la oratorii – care erau, de fapt, un fel de operă sacră –, acest compozitor al ariilor înflorite şi graţioase şi al corurilor răsunătoare a scris o muzică religioasă extraordinară. Saul, Samson, Israel în Egipt nu aduc doar minunate inovaţii melodice şi polifonice, ci demonstrează o înţelegere a profunzimilor spiritului uman. Cât despre Mesia, acest oratoriu este, asemenea Creării lui Adam a lui Michelangelo, una dintre acele rare lucrări care sunt instantaneu pe placul tuturor, fiind, cu toate acestea, indiscutabil o capodoperă de cel mai înalt rang.

L-am numit pe Hăndel compozitor baroc şi m-am referit la clădirile lui Neumann ca ţinând de barocul nordic. Aş fi putut la fel de bine să le spun rococo – în Wurzburg, cei doi termeni se suprapun. Dar există o diferenţă reală între ei, cu semnificaţii reale în istoria civilizaţiei. Barocul, cu toate modificările aduse în Germania şi Austria, este o invenţie italiană. Barocul a apărut prima dată ca arhitectură religioasă şi a fost expresia aspiraţiilor sentimentale ale Bisericii Catolice. Rococoul a fost, într-o anumită măsură, o invenţie pariziană şi sfidător de seculară. A fost, cel puţin aparent, o reacţie împotriva clasicismului greoi de la Versailles. În locul ordinii înţepenite a antichităţii, el s-a inspirat din elementele naturale – scoici, flori, alge – în care linia curgea liber, mai ales dacă se rătăcea într-o curbă dublă. Rococoul era o reacţie la stilul academic, însă nu într-un fel negativ. A însemnat un adevărat câştig în sensibilitate. A atins un nou grad de libertate de asociere şi a surprins nuanţe noi şi mai delicate ale simţirii.

Toate acestea îşi găsesc expresia în opera unui artist extrem de rafinat, Watteau. S-a născut în 1684 – cu un an înaintea lui Bach şi Hăndel – în oraşul flamand Valenciennes şi s-a inspirat din tehnica lui Rubens. Dar în loc să îmbrăţişeze viaţa cu jovialitate, ca un flamand adevărat, Watteau, care era tuberculos, a descoperit în el ceva ce nu se mai văzuse până atunci în artă: presimţirea vremelniciei şi, în consecinţă, o luare în serios a plăcerii. Era nemaipomenit de înzestrat – putea desena cu stilul şi precizia unui artist renascentist – şi şi-a folosit talentul pentru a-şi consemna extazul la vederea fetelor frumoase. Ce vis de frumuseţe întruchipează ele! Şi cât de fericiţi par toţi aceşti oameni aleşi! Dar,

---

În templul Desfătării minunate Altar regal Melancolia are, Văzut de numai cel a cărui limbă Strivi de cerul fin al gi

Nimeni nu are un palat mai fin decât Watteau. El simte fiecare aromă delicată din cadrilul în aer liber din Fetes Venitiennes, unde privirile se întrepătrund pe neaşteptate. Şi s-a reprezentat şi pe sine, nu ca unul dintre dansatori, ci în postura cimpoierului, animând scena cu umilul şi melancolicul său instrument. Era, aşa cum a spus prietenul său Caylus, „blând şi avea, poate, ceva ce-ţi amintea de un păstor". În această companie elegantă pe care o observă cu atât discernământ, el este inadaptatul care rămâne pe dinafară, iar Gilles, haplea, a cărui figură palidă se înalţă singular deasupra confraţilor săi comedianţi, este un fel de autoportret idealizat – blând, simplu şi totuşi capabil de iubire şi de intuiţii delicate.

Watteau a apărut pe scenă la o dată incredibil de timpurie din secolul al XVIII-lea. Capodopera sa, Îmbarcarea spre Citera, a fost pictată în 1712, când Ludovic al XIV-lea încă trăia. Lucrarea are luminozitatea şi claritatea unei opere de Mozart, dar şi atmosfera dramei umane. Relaţiile fragile dintre aceşti bărbaţi şi femei, care au petrecut câteva ceasuri pe Insula Afroditei şi care acum trebuie să se întoarcă, ne amintesc de acel freamăt încântător ce precedă plecarea iubiţilor încrezători din Cosi fan tutte, şi totuşi opera lui Mozart a fost scrisă cu peste şaptezeci de ani mai târziu.

Noua sensibilitate, al cărei profet a fost Watteau, s-a manifestat mai presus de orice într-o înţelegere mai delicată a relaţiilor dintre bărbaţi şi femei. Sentiment: cuvânt greu pus la încercare, aşa cum li se întâmplă de obicei cuvintelor, însă, la vremea lui, a jucat un rol civilizator. Sterne, în a lui Călătorie sentimentală, acea lucrare oarecum discreditată de proză rococo, ne spune o fabulă despre oraşul Abdera, cel mai infam oraş din întreaga Tracie:

Oraşul Abdera, măcar că Democrit a locuit acolo încercând să-l aducă pe calea cea bună cu toate puterile ironiei şi r satirelor şi zarvei, nu te puteai apropia de el ziua, iar noaptea era şi mai rău. Tocmai când lucrările mergeau cât se p culoarea purpurei şi s-au aşezat cu neprihănire ca să asculte cântecul[43].

Pe lângă iubire, Watteau a fost pasionat şi de muzică, pentru care, ne spun prietenii săi, avea cea mai fină ureche. Aproape toate scenele sale sunt regizate pe sunetul muzicii. Prin asta, el se înscrie în tradiţia ce datează încă de la veneţieni, despre care Walter Pater a spus că au pictat intervalele muzicale ale existenţei noastre când „viaţa însăşi este concepută ca un fel de ascultare”[44]. Concertul câmpenesc al lui Giorgione, pe care l-am descris într-un capitol anterior ca fiind prima pictură în care omul se mulţumeşte să nu facă nimic pentru că este în perfectă armonie cu natura, este strămoşul direct al lui Watteau. Cât despre veneţieni, Watteau obţine acest efect muzical translatând experienţa într-un mediu senzorial diferit: culoarea. Culoarea lui Watteau are acea calitate irizată, scânteietoare care ne face imediat să ne gândim la analogii muzicale. Şi, cu toate acestea, structura fiecărui detaliu – de exemplu, mâinile cântăreţului la lăută – este precisă şi articulată ca o frază muzicală a lui Mozart.

Watteau a murit în 1721 la aceeaşi vârstă ca Rafael, treizeci şi şapte de ani. La vremea aceea, rococoul începuse deja să-şi lase amprenta asupra stilului decorativ şi arhitectural. Zece ani mai târziu, se răspândise în toată Europa, producând un stil la fel de internaţional ca goticul de la începutul secolului al XV-lea. Şi mai erau şi alte similarităţi. Era, la rândul său, o artă a curţilor nobiliare mici, o artă mai degrabă a eleganţei decât a măreţiei, o artă în care motivele religioase erau tratate mai mult cu graţie şi sentiment decât cu solemnă convingere. Rococoul a ajuns chiar şi în Anglia, dar bunul-simţ nativ al unei naţiuni de vânători de vulpi i-a stăvilit debordările mai extravagante. Presupun că aici majoritatea decoraţiilor din ipsos, ca şi în cazul muzicii, au fost făcute de străini, dar un englez pe nume Mayhew a fost cel care a decorat camera de muzică de la Norfolk House, aproape cu nimic mai prejos în

eleganţă decât replicile sale pariziene. Un adevărat stil internaţional dictează forma a orice. E un imperativ absolut ce primează în faţa confortului sau a ceea ce obişnuiam să numim funcţionalism. Nimeni nu pretindea ca mânerul unui cuţit rococo să fie uşor de mânuit sau ca supierele rococo să fie uşor de adus la masă şi de spălat. Trebuiau să fie ca nişte promontorii sau scoici sau alge, aşa cum în timpurile goticului târziu trebuiau să fie ca nişte copaci. Rococoul, în ciuda iubirii ce le-o purta scoicilor de mare, era mai puţin descriptiv decât goticul şi dicta ca toate materialele brute folosite în modelele sale să danseze pe aceeaşi melodie. Walter Pater a spus că toată arta aspiră la condiţia muzicii. Nu cred că s-a gândit să-şi extindă acest faimos dicton artelor aplicate. Dar el este valabil în cazul designului rococo de primă mână. Ritmurile, asonanţele, texturile, toate au efectul muzicii şi par să reverbereze în muzica următorilor cincizeci de ani.

Din doar câteva măsuri, e greu să faci distincţia între Haydn şi Mozart. Cu toate acestea, cei doi mari muzicieni din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea erau nişte personaje foarte diferite, iar această diferenţă se reflectă în muzica lor. Haydn, care era cu douăzeci şi patru de ani mai mare decât Mozart, s-a născut la ţară, ca fiu al unui rotar, şi era, funciarmente, un om liniştit, deschis şi cu picioarele pe pământ. Spunea că a compus muzică pentru ca „oamenii osteniţi sau suferinzi sau împovăraţi de treburi să se poată bucura de câteva minute de alinare şi înviorare”. Mă gândesc la vorbele lui în timp ce mă îndrept spre biserica bavareză de pelerinaj din Wies. Locul ei este la ţară; de fapt, de la distanţă, arată aproape ca un conac rustic. Dar când păşeşti înăuntru, cea mai incredibilă bogăţie îţi apare în faţa ochilor. Raiul pe pământ. Este adevărat că oamenii care intrau în catedralele gotice îşi lepădau grijile lumeşti şi materiale şi păreau să traverseze într-o lume cu totul diferită. Dar era o lume misterioasă, care inspira veneraţie şi în care speranţa mântuirii se amesteca cu frica de moarte

şi de judecată, iar în comunităţile mai simple accentul principal era pus pe frică. Deasupra bolţii altarului din toate bisericile parohiale erau reprezentări înspăimântătoare ale Judecăţii de Apoi, cunoscută drept osânda. În bisericile rococo, credincioşii erau convinşi nu prin frică, ci prin bucurie. Să intri în ele înseamnă să guşti prematur din paradis: recunosc că, uneori, pare mai degrabă un paradis mahomedan decât paradisul decorporalizat al creştinătăţii. Te întrebi ce-ar fi crezut Sfântul Pavel (sau Ezechiel) despre toţi aceşti mici amorini care se rostogolesc în jurul amvonului. „O, Cupidon, Cupidon, al domnului şi-al oamenilor prinţ.” Adevărul este că a fost dintotdeauna dificil, chiar şi pentru sfinţi, să reprezinte iubirea spirituală fără să recurgă la simbolurile iubirii fizice. Creaţia este cea mai misterioasă dintre toate actele lui Dumnezeu. Şi Creaţiunea lui Haydn este cea care îmi vine în minte în timp ce contemplu încântările rustice ale fraţilor Zimmermann. Desigur că istoricii ar spune că muzica Creaţiunii lui Haydn este mai degrabă clasică decât barocă – o lucrare târzie, scrisă la
mult timp după construirea bisericii din Wies. Şi totuşi, simt foarte tare în muzica lui Haydn aceeaşi bucurie naivă a ceea ce aş numi dansul vieţii care ^5 5 5
i-a inspirat pe artizanii bavarezi.

În lucrările timpurii ale lui Haydn, în mod special în cele pentru orchestre mici sau coarde, muzica pare să aibă acelaşi stil ca încăperile rococo în care era interpretată. Timp de treizeci de ani, el a fost muzicianul de la curtea familiei Esterhăzy, unii dintre numeroşii patroni luminaţi care au apărut din peticăria competitivă a principatelor germane. Seară de seară, zeci de piese erau cântate în încăperile sclipitoare, cufundate în penumbră. Cât de plictisiţi trebuie să fi fost curtenii mai bucolici! Dar trebuiau să îndure atâta timp cât episcopul sau electorul se distra şi poate dădea chiar el o reprezentaţie la flaut sau la violoncel. Haydn trebuia să satisfacă apetitul princiar insaţiabil şi a scris pentru prinţul Esterhăzy peste patruzeci

de cvartete, peste o sută de simfonii şi sute peste sute de partituri ocazionale. Nu puteau fi toate la fel de bune, aşa cum nici foiletoanele săptămânale ale lui Dickens nu puteau fi toate la fel de bune. Dar aceasta este una dintre căile prin care se atinge măreţia. Haydn spunea: „Unii dintre copiii mei sunt bine-crescuţi, iar alţii sunt prost-crescuţi, dar din când în când apare printre ei unul schimbat la naştere”. Desigur că pe noi ne interesează cei schimbaţi la naştere.

E ciudat că în ziua de astăzi avem un asemenea cult al muzicii rococo, când stilul rococo per ansamblu merge atât de puternic împotriva convingerilor noastre. Multe dintre clădirile secolului al XVIII-lea au fost ridicate doar ca să placă, de către oameni care credeau că plăcerea este importantă, că merită să-ţi baţi capul pentru ea şi că poate fi înzestrată cu unele dintre atributele artei. Şi am reuşit să distrugem destul de multe dintre ele în timpul războiului, printre care şi Palatul Zwinger din Dresda, Charlottenburg din Berlin şi o mare parte a Rezidenţei din Wurzburg. Aşa cum am mai spus, poate că este dificil să definim civilizaţia, dar nu e foarte greu să recunoaştem barbaria. Întâmplător, ne-au scăpat pavilioanele de agrement de la Castelul Nymphenburg, dintr-o suburbie din Munchen (Munchenul în sine a fost făcut una cu pământul). Au fost construite de un arhitect pe nume Cuvillies (care, în ciuda numelui său francez, venea din Flandra). A fost piticul de curte al lui Maximilian al II-lea Emmanuel, care şi-a dat seama că are o înzestrare deosebită pentru arhitectură. Capodopera sa, Amalienburg, este apogeul stilului rococo şi s-ar putea spune chiar că face trecerea de la Watteau la Mozart.

Este, cu toate acestea, periculos să pronunţi numele lui Mozart la Amalienburg. Ar putea alimenta – destul de serios – ideea că Mozart nu a fost altceva decât un compozitor rococo. În urmă cu cincizeci de ani, asta credeau majoritatea oamenilor despre el, iar această etichetare a fost întreţinută de îngrozitoarele busturi din ipsos în

miniatură care îl făceau să arate ca papiţoiul perfect de secol XVIII. Am cumpărat şi eu unul din aceste busturi când eram în şcoală, dar când am ascultat prima dată Cvintetul de coarde în Sol minor, mi-am dat seama că nu ar fi putut fi scris de figura şlefuită şi searbădă de pe consola şemineului meu şi am aruncat bustul la coşul de gunoi. Mai târziu, am descoperit portretul lui Lange care, deşi nu este o capodoperă, reuşeşte totuşi să transmită unicitatea unui geniu. Desigur că o mare parte din muzica lui Mozart este scrisă în stilul contemporan al secolului al XVIII-lea. Se simţea atât de în largul său în această epocă de aur a muzicii şi îi stăpânea atât de bine formele, încât nu a simţit că este necesar să le distrugă. Iubea, într-adevăr, claritatea şi precizia ce fuseseră perfecţionate în muzica vremii sale. Îmi place istorioara cu Mozart stând la masă, împăturind şi reîmpăturind absent şervetul în modele din ce în ce mai elaborate, în timp ce îi treceau prin minte noi idei muzicale. Dar această perfecţiune formală era utilizată pentru a exprima două caracteristici foarte străine stilului rococo. Una dintre ele era un soi aparte de melancolie, o melancolie care mergea aproape până la panica ce atât de des bântuie izolarea unui geniu. Mozart a simţit-o încă de tânăr. Cealaltă era aproape opusul: un interes pătimaş pentru oameni şi pentru drama din relaţiile umane. Cât de frecvent se întâmplă să ne trezim în piesele orchestrale ale lui Mozart – concerte sau cvartete – participând într-o dramă sau un dialog! Şi, desigur, această senzaţie devine şi mai puternică în operă.

Opera, pe lângă arhitectura gotică, este una dintre cele mai ciudate invenţii ale omului occidental. Nu ar fi putut fi prevăzută prin nicio deducţie logică. Mult citata definiţie a Dr. Samuel Johnson, pe care, din câte ştiu, nu a scris- o niciodată – „o distracţie extravagantă şi iraţională” – este cât se poate de corectă şi, la prima vedere, pare surprinzător că a fost perfecţionată tocmai în epoca raţiunii. Dar, aşa cum marea artă a secolului al XVIII-lea

timpuriu a fost arta religioasă, şi cea mai mare creaţie artistică a rococoului nu putea fi altfel decât total iraţională. Opera fusese, desigur, inventată în secolul al XVII-lea şi transformată într-o formă de artă de geniul profetic al lui Monteverdi; a ajuns în nord din Italia catolică şi a înflorit în capitalele catolice – Viena, Munchen şi Praga. Protestanţii indignaţi spuneau că bisericile rococo sunt ca nişte teatre de operă – este foarte adevărat, numai că pe dos. Teatrul de operă de la Rezidenţa din Munchen, făcut de Cuvillies, arată exact ca o biserică rococo. Teatrele de operă au intrat în modă când bisericile au pierdut teren şi exprimau atât de plenar viziunea acestei noi religii profane, încât timp de o sută de ani au continuat să fie construite în stilul rococo, multă vreme după ce acesta se demodase. În ţările catolice, nu doar din Europa, ci şi din America de Sud, teatrele de operă sunt adesea cele mai frumoase şi mai mari clădiri din oraş.

Ce, Doamne, iartă-mă, i-a adus operei prestigiul de care se bucură în civilizaţia occidentală – prestigiu ce a supravieţuit atâtor mode şi şcoli de gândire? De ce sunt oamenii dispuşi să stea tăcuţi trei ore ascultând o reprezentaţie din care nu înţeleg un cuvânt şi a cărei intrigă o cunosc foarte rar? De ce orăşele relativ mici din întreaga Germanie şi Italie alocă în continuare o mare parte din bugetul lor acestei forme iraţionale de divertisment? Parţial ţine, desigur, de o etalare a talentelor, ca la un meci de fotbal. Dar în principal, cred eu, motivul derivă tocmai din faptul că este ceva iraţional. „Poţi să cânţi ce e prea prostesc să fie spus”[45] – da, aşa este; dar ceea ce e prea subtil ca să fie spus sau simţit într-un fel mult prea profund sau prea ruşinos sau prea misterios – şi aceste lucruri pot fi cântate, iar ele pot fi doar cântate. Când, la începutul lui Don Giovanni a lui Mozart, Don Giovanni îl omoară pe comandor şi, într-o dezlănţuire magnifică de muzică, criminalul, amanta lui, servitorul lui şi muribundul îşi exprimă cu toţii sentimentele, opera oferă o adevărată prelungire a

facultăţilor umane. Nu e de mirare că muzica este mai degrabă complicată, pentru că, până şi astăzi, sentimentele noastre faţă de Don Giovanni sunt departe de a fi simple. El este cel mai ambiguu dintre eroii nelegiuiţi. Căutarea fericirii şi căutarea iubirii, ce păruseră la un moment dat atât de simple şi atât de însufleţitoare, au devenit complexe şi distructive, iar refuzul lui de a se căi – ceea ce îl transformă într-un erou – ţine de o altă fază a civilizaţiei.

---

42. John Keats, „Odă la melancolie”, în Versuri, traducere de Aurel Covaci, cuvânt-înainte de Edgar Papu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 41.

43. Laurence Sterne, O călătorie sentimentală, traducere, prefaţă şi note de Mihai Miroiu, Univers, Bucureşti, 1986, p. 50.

44. Walter Pater, „Şcoala lui Giorgione”, în Renaşterea, traducere de Iolanda Mecu, Univers, Bucureşti, 1982, p. 132.

45. Vorbă de duh atribuită adesea în mod eronat lui Voltaire. Replica i-ar aparţine, de fapt, lui Pierre de Beaumarchais.

1
0

Surâsul raţiunii

Busturile dramaturgilor de succes din Parisul secolului al XVIII-lea stau în foaierul de la Comedie Franţaise, teatrul naţional al Franţei – oameni care, oricât de ciudat ni s-ar părea astăzi, au contribuit foarte mult, timp de o sută de ani, la promovarea bunului-simţ şi a raţiunii. Ce chipuri spirituale şi inteligente! Şi cel mai spiritual şi mai inteligent dintre toţi, Voltaire! De fapt, el a fost, într-un anumit sens, unul dintre cei mai inteligenţi oameni care au trăit vreodată. Surâde – surâsul raţiunii. Probabil că această stare de spirit a început cu filosoful francez Fontenelle care, trăind aproape o sută de ani, a făcut legătura dintre secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea – lumea lui Newton şi lumea lui Voltaire. A deţinut poziţia de „secretar perpetuu" al Academiei Franceze de Ştiinţe. I-a spus cuiva că nu a alergat şi nu şi-a pierdut niciodată cumpătul. Prietenul l-a întrebat dacă a râs vreodată. A răspuns: „Nu, n-am făcut niciodată ha-ha". Dar a zâmbit, şi asta fac toţi ceilalţi distinşi scriitori, filosofi, dramaturgi şi amfitrioane din Franţa secolului al XVIII-lea: Crebillon, Diderot, Marivaux, D'Alembert.

Poate nouă ni se pare superficial – ne-am învăţat lecţia în ultimii cincizeci de ani. Avem senzaţia că oamenii trebuie să arate mai pasionali, mai implicaţi sau, cum se spune în uzul curent, mai asumaţi. Într-adevăr, zâmbetul civilizat al Franţei secolului al XVIII-lea ar putea fi unul dintre lucrurile care i-au stricat reputaţia conceptului general de civilizaţie. Asta pentru că am uitat că în secolul al XVII-lea, cu toată revărsarea lui de genii în artă şi ştiinţă, au existat în continuare persecuţii fără sens şi războaie brutale purtate cu o cruzime fără precedent. Pe la 1700, oamenii începuseră să simtă că n-ar strica deloc un pic de calm şi de detaşare. Surâsul raţiunii ar părea că trădează o anumită lipsă de înţelegere pentru emoţiile umane profunde, dar el nu a exclus unele credinţe puternice – credinţa în legea naturală, credinţa în dreptate, credinţa în ispăşire. Nu-i rău

deloc. Filosofii Iluminismului au mai împins căruţa civilizaţiei europene câţiva metri la deal şi, cel puţin în teorie, acest câştig a fost consolidat pe parcursul secolului al XIX-lea. Până prin anii 1930, era de bun-simţ ca oamenii să nu mai ardă pe rug vrăjitoare sau alţi membri ai grupurilor minoritate sau să mai smulgă mărturii prin tortură sau să mai abată cursul justiţiei sau să mai facă închisoare pentru că au spus adevărul. Mai puţin, desigur, în perioada războaielor. Datorăm acest lucru mişcării iluministe şi, mai mult decât oricui, lui Voltaire.
Chiar dacă pariul raţiunii şi al toleranţei a fost câştigat în Franţa, lupta a început în Anglia, iar filosofii francezi nu au negat niciodată că îi sunt îndatoraţi ţării care, pe parcursul anilor, i-a dat pe Newton, Locke şi Glorioasa Revoluţie. Ba chiar tindeau să supraevalueze amploarea libertăţii politice din Anglia şi să exagereze influenţa oamenilor de litere englezi. În orice caz, când Montesquieu şi Voltaire au vizitat Anglia prin anii 1720, aceasta se bucura deja de jumătate de secol de viaţă intelectuală intensă şi, deşi Swift, Pope, Steele şi Addison dădeau şi primeau ghionturi puternice în presă, ei nu erau fizic agresaţi de bătăuşii năimiţi de vreun nobil vexat şi nici nu erau trimişi la închisoare (cu excepţia lui Defoe) pentru aluziile satirice făcute la adresa elitei conducătoare. Voltaire le păţise pe amândouă şi, ca urmare, în 1726 s-a refugiat în Anglia.

Se întâmpla în epoca marilor reşedinţe de la ţară. În 1722, cea mai impunătoare dintre ele tocmai fusese terminată pentru Marlborough, generalul care învinsese ţara lui Voltaire: nu era genul de idee care să-l deranjeze în vreun fel pe Voltaire, toate războaiele fiind, în opinia lui, o risipă inutilă de efort şi de vieţi omeneşti. Când Voltaire a văzut prima dată Palatul Blenheim, a spus: „Ce grămadă imensă de pietre, fără niciun farmec sau gust” şi înţeleg ce a vrut să zică. Pentru oricine crescuse cu Mansart şi Perrault, Blenheim trebuie să fi părut dureros de haotic şi indecent. Are unele inovaţii curajoase, dar nu sunt întotdeauna puse

într-o combinaţie fericită. Poate din cauză că arhitectul, Sir John Vanbrugh, deşi un om de geniu, era în realitate un amator. În plus, era un romantic înnăscut, un constructor de castele, care nu dădea doi bani pe bun-gust şi uzanţe.

Anglia secolului al XVIII-lea era paradisul amatorilor, iar prin asta mă refer la oamenii suficient de bogaţi şi suficient de bine înfipţi, încât să facă ce poftesc, care se apucau, totuşi, de lucruri ce necesitau foarte multă expertiză. Unul din lucrurile pe care alegeau să le facă era arhitectura. Wren a început ca un amator strălucit şi, deşi s-a specializat pe cont propriu, a păstrat acea libertate cu care amatorii abordează orice problemă. Iar doi dintre principalii săi succesori erau amatori prin definiţie. Sir John Vanbrugh scria piese de teatru, iar Lordul Burlington era un connoisseur, un colecţionar de artă şi un expert în bun-gust – genul de personaj atât de prost văzut în ziua de astăzi. Însă a construit, printre altele, o mică capodoperă de arhitectură domestică, Chiswick House; şi, uitându-ne la felul ingenios în care scara exterioară se leagă de portic, ne-am putea întreba câţi dintre arhitecţii profesionişti de astăzi ar putea rezolva astfel de probleme de design la fel de bine cum a făcut-o Lordul Burlington. Dar este, desigur, doar o miniatură. Clădirea din spatele porticului are mărimea unei vechi case parohiale, nefiind destinată traiului de zi cu zi, ci ocaziilor sociale, conversaţiilor, intrigilor, bârfelor politice şi audiţiilor muzicale.

Într-un anumit sens, aceşti amatori din secolul al XVIII-lea erau moştenitorii idealului renascentist al omului universal. Leon Battista Alberti, omul universal tipic al Renaşterii, fusese printre altele şi arhitect şi, dacă ar mai fi să privim arhitectura ca pe o artă socială – o artă menită să îi ajute pe oameni să ducă o viaţă mai împlinită –, atunci poate că arhitectul ar trebui să atingă mai multe paliere ale vieţii şi să nu aibă doar o specializare foarte îngustă.

Amatorismul de secol al XVIII-lea se manifesta în toate

domeniile: chimie, filosofie, botanică şi istorie naturală. A produs oameni precum neobositul Sir Joseph Banks (care a refuzat să meargă în a doua expediţie a Căpitanului Cook pentru că nu i s-a îngăduit să aducă cu el doi cornişti care să-i cânte în timpul cinei). Întâlneai la aceşti oameni o anumită prospeţime şi o libertate de gândire care uneori se pierd în clasificările ţinute din scurt ale profesioniştilor. Şi erau independenţi, cu toate avantajele şi dezavantajele pentru societate ce decurg din această condiţie. Nu şi-ar fi găsit locul în utopia noastră modernă. L-am auzit de curând pe un profesor de sociologie spunând la televiziune: „Ce nu este interzis trebuie să fie obligatoriu”. Nu ar fi fost o sugestie pe placul celor doi oaspeţi eminenţi, Voltaire şi Rousseau, care se inspirau din filosofia, din instituţiile şi din toleranţa noastră.

Dar, ca de obicei, mai exista şi reversul acestei medalii sclipitoare, care este excepţional de viu surprins în lucrările lui Hogarth. Eu, unul, nu sunt un mare admirator al lui, pentru că mi se pare că picturile sale sunt de fiecare dată o harababură totală. Pare să-i lipsească complet simţul spaţiului pe care îl găsim până şi la cel mai mediocru pictor olandez din secolul al XVII-lea. Dar nu-i putem nega darul plăsmuirii narative şi, mai târziu, a făcut o serie de tablouri pe tema alegerilor parlamentare care sunt mai bine concepute decât Viaţa unui libertin şi, în acelaşi timp, sunt un comentariu foarte pertinent la adresa sistemului nostru politic extrem de şubrezit. Ne arată secţia de vot unde muribunzii şi nătângii sunt duşi cu zăhărelul ca să facă un semn. Apoi candidatul câştigător, ca un clapon pudrat şi îndopat, este purtat pe sus de bătăuşii săi încă ocupaţi cu plătirea unor poliţe. Trebuie să mărturisesc că Hogarth mă face să uit de prejudecăţi atunci când văd figura scripcarului orb, o adevărată lovitură de inspiraţie ce transcende gama obişnuită a gazetăriei lui moralizatoare.

Adevărul este, cred eu, că Anglia secolului al XVIII-lea a

creat, în urma revoluţiei clasei de mijloc, două societăţi foarte rupte una de cealaltă. Una era societatea nobilimii modeste de la ţară, perfect ilustrată în lucrările unui pictor pe nume Devis – comic de băţoşi şi inexpresivi în interioarele lor reci şi goale. Cealaltă era societatea urbană, despre care Hogarth ne-a lăsat multe mărturii, confirmate de piesele de teatru ale prietenului său Fielding. Multe instincte animalice, dar nimic din ceea ce aş putea numi, nici măcar vag, civilizaţie. Sper că nu o să vi se pară prea facilă comparaţia gravurii Conversaţie modernă la miezul nopţii a lui Hogarth cu o pictură făcută în acelaşi deceniu, Lectură din Moliere de artistul francez de Troy. În această carte, am încercat să analizez lucrurile dincolo de semnificaţia mai îngustă a cuvântului „civilizat”. Totuşi, are şi el valoarea lui: nu putem nega că lucrarea lui de Troy înfăţişează tabloul unei vieţi civilizate. Chiar şi mobilierul reuşeşte să fie, în acelaşi timp, frumos şi confortabil. Iar unul din motive e că, pe când toate personajele din Conversaţie modernă la miezul nopţii a lui Hogarth sunt bărbaţi, cinci din cele şapte figuri la de Troy sunt femei.

Atunci când am vorbit despre secolele al XII-lea şi al XIII-lea, am subliniat cât de mare a fost avansul câştigat de civilizaţie prin recunoaşterea neaşteptată a calităţilor feminine; şi acelaşi lucru a fost valabil şi în Franţa secolului al XVIII-lea. Mi se pare absolut esenţială pentru civilizaţie păstrarea în balanţă a principiilor feminin şi masculin. În secolul al XVIII- lea în Franţa, influenţa femeilor era per ansamblu benefică, iar ele au fost creatoarele acelei instituţii curioase a vremii, salonul. Acele mici întruniri sociale ale femeilor şi bărbaţilor inteligenţi, atraşi din întreaga Europă, care se ţineau în casele unor amfitrioane pricepute precum Madame du Deffand sau Madame Geoffrin au fost timp de patruzeci de ani centrele civilizaţiei europene. Erau mai puţin poetice decât curtea de la Urbino, însă, din punct de vedere intelectual, mult mai dinamice. Doamnele care le prezidau nu erau nici foarte tinere, nici

foarte bogate: ştim exact cum arătau pentru că artişti francezi precum Perronneau sau Maurice-Quentin de la Tour le-au portretizat fără să le flateze, dar cu un ochi antrenat să le vadă subtilitatea spirituală. Doar într-o societate extrem de civilizată ar fi putut doamnele să prefere această asemănare în locul falsificărilor eclatante din portretistica la modă.

Cum reuşeau doamnele să facă asta? Prin empatie, prin tact, făcându-i pe toţi să se simtă în largul lor. Solitudinea este, fără îndoială, necesară poetului şi filosofului, dar anumite gânduri care te fac să renaşti se ivesc din conversaţie, iar conversaţia înfloreşte într-o companie restrânsă, unde nimeni nu-şi dă aere. Aceasta este o condiţie care nu poate exista la o curte nobiliară, iar succesul saloanelor pariziene a depins în mare măsură de faptul că guvernul şi curtea Franţei nu se aflau în Paris, ci la Versailles. Era o cu totul altă lume şi, de fapt, curtenii de la Versailles chiar se refereau la ea ca fiind ce pays-ci – ţara de aici. Şi în ziua de astăzi, păşesc în curtea uriaşă şi neprietenoasă de la Versailles cu un amestec de panică şi epuizare, de parcă ar fi prima mea zi de şcoală. Ca să fiu cinstit, trebuie să adaug că până şi în secolul al XVIII-lea, când gloria sa intelectuală apusese, societatea închisă de la Versailles a produs încă unele lucrări admirabile de arhitectură şi design. Micul Trianon, construit de marele arhitect Ange- Jacques Gabriel pentru Ludovic al XV-lea, aproape atinge perfecţiunea. Cuvântul perfecţiune implică, desigur, un scop limitat, dar şi aspiraţia către un ideal. Tactul şi autocontrolul şi precizia delicată a fiecărei declaraţii de pe acea faţadă frumoasă nu au mai fost niciodată atinse în nenumăratele sale imitaţii, orice schimbare infinitezimală făcându-le banale, iar cea mai mică subliniere exagerată, vulgare.

Însă, dacă ne mutăm atenţia de la arta designului la jocul intelectului, atunci viaţa de la Versailles avea puţine lucruri

de oferit în secolul al XVIII-lea, iar societatea pariziană era norocoasă să fie eliberată de ritualurile ridicole ale etichetei de la curte şi de preocupările cotidiene triviale ale politicii. Un alt lucru care contribuia la eliberarea saloanelor din secolul al XVIII-lea de prea multă linguşeală şi pompozitate era că, în Franţa, clasele superioare nu erau intimidant de bogate. Nu după ce pierduseră mulţi bani în crahul provocat de magicianul finanţist scoţian pe nume John Law. O marjă de bunăstare este benefică pentru civilizaţie, dar, din motive greu de înţeles, marile averi sunt distructive. Presupun că fastul este, până la urmă, dezumanizant si că un oarecare simţ al limitării este poate condiţia a ceea ce numim bun-gust.

Un exemplu la îndemână este Chardin, cel mai mare pictor francez de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Nimeni nu avea un simţ mai fin al culorii şi al compoziţiei. Toate zonele, toate intervalele, toate tonurile îţi dau senzaţia adecvării perfecte. Iar Chardin nu i-a pictat pe reprezentanţii înaltei societăţi, cu atât mai puţin pe cei ai curţii. Uneori îşi alegea subiecţii din rândurile burgheziei gentile, îmbrăcându-şi sau adresându-se copiilor lor; alteori, din rândurile clasei muncitoare, unde cred că se simţea cel mai fericit pentru că, pe lângă oameni, îi mai plăceau halbele şi butoaiele. Compoziţiile au nobleţea primară a unor calităţi ce răspund neschimbat, de câteva secole încoace, unei nevoi umane. Picturile lui Chardin ne arată că acele calităţi imortalizate în versuri de La Fontaine sau Moliere – bunul- simţ, bunătatea, o abordare a relaţiilor umane în acelaşi timp simplă şi plină de tact – au supravieţuit până la mijlocul secolului al XVIII-lea şi mai supravieţuiesc şi astăzi în zonele rurale ale departamentelor franceze şi în ceea ce francezii numesc artisanat.

Saloanele unde minţile strălucite ale Franţei se întâlneau erau mult mai luxoase, însă tot nu erau intimidante.

Încăperile aveau dimensiuni normale, iar ornamentele (pentru că, pe vremea aceea, oamenii nu puteau trăi fără ornamente) nu erau atât de elaborate încât să impună un comportament formal. Oamenii simţeau că pot interacţiona unii cu ceilalţi într-un mod firesc. Avem un tablou complet al felului în care trăiau oamenii la mijlocul secolului al XVIII-lea în Franţa, pentru că, deşi nu au existat mari pictori cu excepţia lui Chardin, erau numeroşi artişti de mâna a doua, precum Moreau le Jeune, care se mulţumeau să documenteze scena contemporană şi care încă mai prezintă interes pentru noi două secole mai târziu – ceea ce nu se întâmplă în cazul artiştilor care voiau „să-şi exprime părerile". Ei ne arată pas cu pas cum se desfăşura viaţa unei tinere femei: trăgându-şi ciorapii în faţa focului, făcând o vizită unei prietene care urmează să nască („n'ayez pas peur, ma bonne amie"), dând copiilor un canard – un cub de zahăr înmuiat în cafea, trăncănind prea mult la un ceai dansant („un peu de silence s'il vous plaît"), primind un billet doux de la un tânăr admirator, făcându-şi apariţia la operă într-o toaletă superbă şi, în sfârşit, mergând somnoroasă la culcare. Doar un om ursuz sau un ipocrit ar nega că era un mod de viaţă plăcut. De ce atât de mulţi dintre noi avem instinctiv o reacţie negativă? Să fie oare pentru că ni se pare că el se bazează pe exploatare? Chiar mergem până acolo cu raţionamentul? În acest caz, este ca şi cum ţi- ar fi milă de animale fără să fii vegetarian. Întreaga noastră societate se bazează pe un fel sau altul de exploatare. Sau să fie pentru că acest stil de viaţă ni se pare superficial şi trivial? Dar nu era deloc cazul. Oamenii care se bucurau de el nu erau nicidecum proşti. Talleyrand a spus că doar cei care au trăit în atmosfera socială a Franţei din secolul al XVIII-lea au cunoscut douceur de vivre – dulceaţa vieţii –, iar Talleyrand a fost, neîndoielnic, unul dintre cei mai inteligenţi oameni care s-au implicat în politică. Oamenii care frecventau saloanele franceze în secolul al XVIII-lea nu erau doar un grup de petrecăreţi mondeni: erau filosofii şi oamenii de ştiinţă de seamă ai

vremii. Voiau să-şi publice părerile revoluţionare despre religie. Voiau să limiteze puterea unui rege indolent şi a unui guvern iresponsabil. Voiau să schimbe societatea. Până la urmă, au obţinut o schimbare mai mare decât cea pentru care s-au târguit, dar aceasta este adesea soarta reformatorilor de succes.

Oamenii care se întâlneau în saloanele lui Madame du Deffand şi Madame Geoffrin erau angajaţi într-o lucrare vastă – o enciclopedie sau Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers. Scopul său era să contribuie la propăşirea omenirii prin eradicarea ignoranţei. Era iarăşi o idee copiată din Anglia, unde Encyclopaedia lui Chambers văzuse lumina tiparului în 1751. Era o iniţiativă de proporţii imense – în final, au ieşit douăzeci şi patru de volume in-folio – şi implica, desigur, un număr foarte mare de colaboratori, însă motorul întregului demers era Diderot. Îl vedem, arborând surâsul raţiunii, într-o pictură făcută de van Loo care l-a înfuriat: a spus că pictorul l-a făcut să arate ca o cocotă bătrână care încă se chinuie să fie atrăgătoare. Era un om cu multe feţe şi multe înzestrări, scriitor, filosof, chiar şi critic de artă – a fost marele susţinător al lui Chardin, iar în Enciclopedie a scris articole despre o varietate de subiecte, de la Aristotel până la florile artificiale. Farmecul lui consta în faptul că nu ştiai niciodată ce va spune sau ce va face în continuare. Orice generalizare despre secolul al XVIII-lea poate fi demontată pe baza scrierilor lui Diderot.

Scopurile Enciclopediei ne pot părea astăzi inofensive. Dar guvernărilor autoritare nu le plac dicţionarele. Ele trăiesc din minciuni si abstracţiuni care te fac să-ţi stea mintea în loc şi nu tolerează cuvintele definite cu acurateţe. Enciclopedia a fost de două ori împiedicată să apară, iar la vremea triumfului său categoric, întrunirile paşnice din saloanele elegante deveniseră deja precursoarele politicii revoluţionare. Au fost, de asemenea, precursoarele ştiinţei. Suplimentul ilustrat al Enciclopediei

este plin de imagini ale proceselor tehnologice şi trebuie să recunosc că majoritatea se schimbaseră foarte puţin de pe vremea Renaşterii. În ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, ştiinţa era mondenă şi romantică, aşa cum putem vedea în lucrările lui Wright of Derby. Pictura sa înfăţişând un experiment cu o pompă cu aer ne aduce în noua epocă a invenţiei ştiinţifice. Este un exemplu admirabil de pictură narativă: filosoful naturalist, cu părul lung şi privirea împătimită, fetiţele care nu suportă să asiste la moartea cacaduului lor de companie, bărbatul rezonabil de vârstă mijlocie care le spune că astfel de sacrificii trebuie făcute în interesul ştiinţei şi bărbatul gânditor din dreapta care se întreabă dacă genul acesta de experiment chiar va aduce vreun beneficiu umanităţii. Toţi iau lucrurile foarte în serios, dar ştiinţa era, cu toate acestea, într-o mare măsură o ocupaţie de după cină, cum avea să fie cântatul la pian în secolul următor. Chiar şi Voltaire, care a dedicat mult timp cântăritului metalului topit şi disecării viermilor, era doar un diletant. Îi lipsea pragmatismul răbdător şi prozaic al experimentatorului şi poate o asemenea tenacitate există doar într-un mediu în care se pune mai puţin preţ pe rezultatele rapid observabile.

Acesta a apărut în secolul al XVIII-lea într-o ţară în care civilizaţia avea încă energia noutăţii – Scoţia. Caracterul scoţian (iar eu sunt, la rândul meu, scoţian) demonstrează un amestec extraordinar de realism şi nesăbuinţă. Nesăbuinţa a ajuns anecdotică. Scoţienii par să se mândrească cu ea, şi nu e de mirare. Unde, în altă parte decât în Edinburgh, se mai întinde peisajul romantic până în centrul oraşului? Însă realismul este cel care contează şi care a făcut din Scoţia secolului al XVIII-lea – o ţară săracă, îndepărtată şi semibarbară – o forţă în civilizaţia europeană. Daţi- mi voie să amintesc câţiva scoţieni din secolul al XVIII-lea care şi-au făcut un nume în lumea ideilor şi ştiinţei: Adam Smith, David Hume, Joseph Black şi James Watt. Este un fapt istoric că

aceştia au fost oamenii care, la scurt timp după anul 1760, au schimbat total curentul gândirii şi vieţii europene. Joseph Black şi James Watt au descoperit că aburul, în particular şi căldura, în general sunt o sursă de energie – nu este nevoie să mai spun cum a schimbat acest lucru lumea. În Avuţia naţiunilor, Adam Smith a introdus economia politică ca domeniu de studiu şi a creat o ştiinţă socială care a rămas în picioare până la Karl Marx şi chiar şi după el. Hume, în Cercetare asupra intelectului omenesc, a reuşit să demonstreze că experienţa şi raţiunea nu au neapărat legătură una cu alta. Credinţă raţională – nu există aşa ceva. Hume, aşa cum a spus-o chiar el, era un om deschis, sociabil şi cu mult umor, iar doamnele din saloanele pariziene aveau o afinitate pentru el. Presupun că ele nu au citit niciodată cărţulia care i-a neliniştit pe toţi filosofii până în ziua de astăzi.

Toţi aceşti scoţieni de renume trăiau în locuinţele lor sumbre şi înghesuite din centrul vechi al oraşului Edinburgh, îngrămădite pe dealul din spatele castelului. Dar chiar din timpul vieţii lor doi arhitecţi scoţieni, fraţii Adam, au realizat unul dintre cele mai bune exemple de planificare urbană din Europa – noul Edinburgh. În plus, au exploatat, şi cred că am putea spune chiar că au inventat, clasicismul strict şi curat ce avea să influenţeze arhitectura din întreaga Europă, chiar şi din Rusia, unde un alt scoţian pe nume Cameron avea să-l aplice într-o manieră spectaculoasă. Şi apoi, după ce un scoţian a popularizat neoclasicismul, Sir Walter Scott a popularizat Evul Mediu gotic şi a hrănit timp de un secol imaginaţia celor cu înclinaţie romantică. Dacă îi mai adăugăm pe James Boswell, care a scris una dintre cărţile din literatura engleză de care nu te poţi plictisi niciodată; pe Robert Burns, primul mare poet al poporului; pe Raeburn, care i-a pictat pe membrii remarcabilei sale societăţi cu o francheţe inspirată, trebuie să recunoaştem că această trecere în revistă a civilizaţiei nu putea să nu includă Scoţia. Prin

geniul pragmatic al scoţienilor şi al englezilor au fost depăşite acele diagrame tehnice din Enciclopedie şi, înainte ca revoluţiile politice din America şi Franţa să-şi facă efectul, o transformare mult mai profundă şi mai catastrofală se pusese deja în mişcare: ceea ce numim Revoluţia industrială.

Dacă pentru latura practică trebuie să privim spre Scoţia, pentru latura morală trebuie să ne întoarcem în Franţa – nu la Paris, ci la graniţa cu Elveţia. Pentru că acolo, la un kilometru sau doi de frontieră, s-a stabilit Voltaire. După câteva experienţe nefericite, îşi pierduse încrederea în autorităţi şi a preferat să se mute într-un loc de unde putea uşor să le alunece printre degete. Nu a suferit din cauza exilului. Făcuse o avere din speculaţii financiare şi ultimul său adăpost convenabil, Château de Ferney, este o casă la ţară spaţioasă şi plăcută. A plantat o alee splendidă de castani şi un tunel verde de fagi tunşi, unde îşi făcea plimbarea în zilele toride. Se spune că atunci când primea vizitele doamnelor pline de sine din Geneva, le aştepta aşezat pe banca din capătul îndepărtat al tunelului. Îl amuza să le vadă cum se chinuie să-şi ferească turnurile înalte ale coafurilor la modă, ca să nu se agaţe în crengi. Îmi imaginez că, astăzi, castanii s-au făcut mult mai înalţi, iar tunelul de fagi n-ar mai putea deranja nici cea mai impozantă chevelure, dar restul proprietăţii de la Ferney a rămas aşa cum a lăsat-o Voltaire. În acest cadru plăcut, se gândea la cele mai devastatoare vorbe de duh cu care să-şi facă praf duşmanii.

Voltaire este unul din acei scriitori a căror virtute este inseparabilă de stil, iar stilul cu adevărat personal este intraductibil. Chiar el spunea: „Un singur cuvânt aflat la locul nepotrivit poate strica cel mai frumos dintre gânduri". Să citez din scrierile sale în traducere i-ar sărăci spiritul şi ironia care erau darul său special. Încă te fac să surâzi – surâsul raţiunii – şi, până la sfârşitul vieţii, Voltaire nu s-a

putut abţine să nu spună o vorbă de duh. Dar a existat un subiect pe care l-a luat mereu în serios – dreptatea. Mulţi oameni l-au comparat în timpul vieţii, şi chiar şi după aceea, cu o maimuţă. Dar când venea vorba să se facă dreptate, devenea un buldog. Nu se lăsa. Îi bătea la cap pe toţi prietenii, scria un şuvoi nesfârşit de pamflete şi a ajuns chiar să-i găzduiască pe unii dintre protejaţii săi la Ferney pe propria cheltuială. Treptat, lumea a încetat să-l mai vadă ca pe un libertin lipsit de pudoare şi l-a considerat un patriarh şi un înţelept. Iar pe la 1778 a simţit, în sfârşit, că ar fi în siguranţă să se întoarcă la Paris. Avea optzeci şi patru de ani. Niciunui general victorios, niciunui pionier al aviaţiei nu i s-a făcut o astfel de primire. A fost aclamat ca omul universal şi prietenul umanităţii. Oamenii din toate clasele sociale se îngrămădeau în jurul casei, îi trăgeau trăsura şi îl împresurau oriunde mergea. În cele din urmă, bustul i-a fost dezvelit pe scena de la Comedie Franţaise. Asta l-a terminat, evident, dar a murit triumfător.

Lucrul remarcabil la frivolul secol al XVIII-lea a fost cât de mult s-a luat în serios. A fost, din multe puncte de vedere, moştenitorul umanismului renascentist, însă cu o diferenţă esenţială. Renaşterea avusese loc în cadrul Bisericii creştine. Câţiva umanişti au dat unele semne de scepticism, dar niciunul nu şi-a exprimat vreo îndoială faţă de creştinism per ansamblu. Oamenii aveau libertatea morală plăcută dată de o credinţă fermă. Dar, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, oamenii serioşi vedeau că Biserica devenise o instituţie încremenită, cramponată de proprietăţi şi statut şi apărându-şi interesele prin represiuni şi nedreptăţi. Nimeni nu a simţit asta mai puternic decât Voltaire. „Ecrasez l’infâme” – imposibil de tradus! „Striviţi parazitul”, poate. Această temă a dominat ultima parte a vieţii sale şi a lăsat- o moştenire adepţilor săi. Îmi amintesc că H.G. Wells, care a fost un fel de Voltaire al secolului XX, spunea că nu îndrăzneşte să conducă maşina în Franţa, pentru că tentaţia de a călca un preot ar fi prea puternică

pentru el. Cu toate acestea, Voltaire a rămas într-un anumit sens credincios, în timp ce unii dintre autorii Enciclopediei erau materialişti absoluţi, convinşi că atributele morale şi intelectuale se datorează unei conjuncturi accidentale a nervilor şi ţesuturilor. Era o poziţie curajoasă la care să aderi în 1770, dar nu era (şi nu va fi niciodată) una pe care să întemeiezi sau să consolidezi o civilizaţie prea uşor. Astfel că secolul al XVIII-lea a fost pus în faţa sarcinii dificile de a construi o nouă moralitate, una fără revelaţie şi fără pedepse creştine.

Această moralitate a fost ridicată pe o fundaţie dublă: una era doctrina legii naturale, iar cealaltă era moralitatea stoică a Romei republicane antice. Ne vom ocupa de conceptul de natură şi de marele său reprezentant Jean-Jacques Rousseau în capitolul următor, dar nu putem înţelege noua moralitate a Iluminismului fără să avem în vedere credinţa că bunătatea naturală a omului simplu este superioară bunătăţii artificiale a omului sofisticat. Corolarul acestei amăgiri plăcute era un ideal de virtute bazat, în mare parte, pe scrierile lui Plutarh. Vieţile paralele era aproape la fel de citită în secolul al XVIII-lea pe cât fusese Romanul trandafirului în secolul al XV-lea şi avea, prin puterea exemplului, o influenţă la fel de mare asupra conduitei. Acei eroi puritani şi încrâncenaţi ai republicii romane, care s-au sacrificat pe ei şi familiile lor pentru binele statului, au fost luaţi drept modele pentru noua ordine politică, iar imaginaţia picturală a lui Jacques Louis David i-a făcut şi mai memorabili.
David era un pictor excepţional de talentat. Ar fi putut face o avere pictând femeile frumoase şi bărbaţii spilcuiţi ai timpului său, însă a ales să fie un moralist. I-a spus tânărului său învăţăcel, baronul Antoine-Jean Gros: „Iubeşti prea mult arta ca să te ocupi de subiecte frivole. Repede, repede, prietene, dă paginile Plutarhului tău”. Prima sa mare pictură programatică a fost Jurământul Horaţiilor, realizată în 1785. A avut un impact pe lângă care – pentru

cei dintre noi care îşi mai amintesc – prima expunere publică a Guernicăi lui Picasso a stârnit doar o reacţie firavă. Jurământul Horaţiilor este expresia supremă a acţiunii revoluţionare, nu doar prin temă, ci şi prin tratarea ei. S-a terminat cu contururile difuze şi petele de umbră senzuale ale lui Fragonard, iar locul lor a fost luat de contururile ferme ale expresiilor voinţei. Gestul unificator, totalitar al fraţilor, asemenea imaginii cinetice a roţii care se învârte, are o calitate aproape hipnotică. Chiar şi arhitectura fundalului este o rebeliune conştientă împotriva stilului rafinat şi ornamental al epocii. Coloanele toscane, abia de curând redescoperite la templul din Paestum, sunt o declaraţie a virtuţii superioare a omului simplu. Doi ani mai târziu, David a pictat un tablou plutarhian chiar şi mai sumbru: lictorii aducându-i lui Brutus înapoi acasă trupurile neînsufleţite ale celor doi fii, pe care chiar el îi condamnase la moarte pentru trădare – unul dintre acele incidente din istoria romană greu de înţeles pentru noi, dar care se potrivea perfect cu starea de spirit franceză din ajunul Revoluţiei şi care ne ajută să înţelegem multe dintre evenimentele din următorii cinci ani. Acea douceur de vivre îşi pierduse puterea asupra omului european cu ceva vreme înainte de 1789. De fapt, noua moralitate inspirase deja o revoluţie în afara Europei.

Încă o dată, trebuie să părăsim vechea vatră a civilizaţiei şi să ne îndreptăm atenţia spre o ţară tânără şi subpopulată unde viaţa civilizată avea încă prospeţimea unei creaţii noi şi instabile: America. Aici, la graniţa cu teritoriul indienilor, un tânăr avocat din Virginia a ales prin anii 1760 să-şi ridice casa. Numele său era Thomas Jefferson şi şi-a botezat casa Monticello – micul munte. Trebuie să fi fost o apariţie stranie în acel peisaj sălbatic. Jefferson a desenat-o din cartea marelui arhitect renascentist Palladio, şi se spune că el ar fi avut singurul exemplar din America. Dar a trebuit, desigur, să completeze părţile lipsă din propria imaginaţie, şi de imaginaţie nu ducea deloc lipsă. Uşi care se deschid

când te apropii, un ceas care arată şi zilele săptămânii, un pat aşezat pe un mic coridor, astfel încât să coboare din el în oricare dintre cele două camere, toate acestea sugerează ingeniozitatea excentrică a unui om creativ care lucra de unul singur în afara oricărei scoli consfinţite prin tradiţie.

Dar Jefferson nu era vreun smintit. Era omul universal tipic al secolului al XVIII-lea, lingvist, om de ştiinţă, agronom, educator, planificator urban şi arhitect: aproape o reîncarnare a lui Leon Battista Alberti, chiar până şi în pasiunea pentru muzică şi pentru creşterea cailor sau în ceea ce, la un om mai meschin, am putea numi o erijare într-un autoexemplu de virtute. Jefferson nu era un arhitect la fel de bun ca Alberti, dar, în fond, el a fost şi Preşedinte al Statelor Unite, iar ca arhitect nu era deloc rău. Monticello a fost începutul acelui clasicism simplu, aproape rustic care avea să se întindă pe toată coasta de est a Americii şi să dureze o sută de ani, producând un corp arhitectural de construcţii civilizate, domestice, comparabil cu oricare altul din lume.

Jefferson este îngropat la Monticello. A lăsat instrucţiuni precise legate de mormântul lui. Pe piatra funerară trebuiau să fie inscripţionate următoarele cuvinte „şi niciun cuvânt în plus”: „Aici este îngropat Thomas Jefferson, autorul Declaraţiei de independenţă a Statelor Unite ale Americii, al legii privind libertatea religioasă în Virginia şi părinte al Universităţii din Virginia”. Nimic despre mandatul prezidenţial; nimic despre achiziţionarea Louisianei de la Franţa – marea mândrie şi ambiţie a lui Jefferson care a iritat o mare parte din opinia publică americană de atunci încoace. Ei bine, oricât de firească ni se pare astăzi promulgarea libertăţii religioase, la vremea respectivă i-a adus multă ură şi calomnii. Însă Universitatea din Virginia continuă să ne surprindă. A fost proiectată chiar de Jefferson şi caracterul lui răzbate de peste tot. A numit-o

satul academic. Sunt zece pavilioane pentru zece profesori şi între ele, în spatele unei colonade, se află camerele studenţilor, toate la o distanţă mică, însă separate: idealul umanismului corporatist. Apoi, dincolo de curte sunt câteva mici grădini, expresia preţului pe care îl punea pe intimitate. Sunt înconjurate de ziduri şerpuite, care erau nota distinctivă a lui Jefferson. Forma serpentinată era mai economicoasă. Asta însemna că zidul putea să aibă în grosime doar un rând de cărămizi, iar contraforţii nu mai erau necesari, însă el se înscria şi în „linia frumuseţii" lui Hogarth. Liniile joase, deschise ale satului academic, utilizarea aleilor acoperite între clădiri şi copacii impozanţi din micile grădini îi dau cumva acestui complex clasic caracterul unui templu japonez. Romantismul lui Jefferson este demonstrat în felul în care acesta a lăsat a patra latură a curţii deschisă, astfel încât tinerii învăţaţi să poată privi înspre munţii încă locuiţi de indienii care fuseseră prietenii tatălui său.

Cu câtă siguranţă de sine, în ţara lor semisălbatică, şi-au asumat Părinţii fondatori ai Americii mantia virtuţii republicane şi au pus în practică noţiunile Iluminismului francez! Ba chiar l-au invitat pe marele sculptor al Iluminismului, Houdon, să-l imortalizeze pe victoriosul lor general. Statuia lui Washington, făcută de el, sălăşluieşte la Capitoliul din Richmond, Virginia, fiind proiectată de Thomas Jefferson după modelul Maison Carree din Nîmes. Acest capitol a început cu statuia lui Voltaire făcută de Houdon, arborând surâsul raţiunii, şi s-ar putea încheia cu statuia lui Washington tot a lui Houdon. Zâmbetele au dispărut între timp. Houdon şi-a imaginat subiectul ca pe acel erou republican roman mult îndrăgit, gentlemanul de bun-simţ din provincie, chemat de la ferma lui îndepărtată să apere libertăţile vecinilor săi; şi, în clipele de optimism, am putea chiar simţi că, în ciuda vulgarităţii şi a corupţiei din politica americană, unele vestigii ale acestui ideal iniţial au supravieţuit.

Capitala numită după primul preşedinte al Americii este totodată copilul – progenitura supradezvoltată şi oarecum incoerentă – Iluminismului francez. A fost proiectată de un inginer francez pe nume l'Enfant sub conducerea lui Jefferson şi este, cu siguranţă, cel mai grandios exemplu de planificare urbană de la Roma Papei Sixt al V-le încoace. Spaţiile verzi imense, bulevardele lungi şi drepte cu clădirile lor publice înălţându-se la intersecţii ca nişte aisberguri clasice, aparent fără nicio legătură cu magazinele şi casele care le înconjoară par toate lipsite de vitalitatea esenţială a Americii. Dar trebuia să fie creat un nou mit pentru imigranţii din lumea veche, cu marea lor varietate de mentalităţi şi tradiţii. Iar asta dă amplelor monumente din marmură albă închinate lui Washington, Lincoln şi Jefferson o calitate emoţionantă pe care, de obicei, nu o regăsim la astfel de construcţii. Înăuntrul Memorialului Jefferson (ultimul construit), sunt inscripţionate fragmente din scrierile lui. În primul rând, cuvintele nobile, nemuritoare ale Declaraţiei de independenţă: „Considerăm adevăruri care se arată în toată puterea lor de adevăr următoarele: toţi oamenii sunt creaţi egali, ei sunt înzestraţi de Creator cu anumite drepturi inalienabile, iar printre aceste drepturi se află viaţa, libertatea şi căutarea fericirii. Guvernele sunt stabilite printre oameni pentru a garanta aceste drepturi". „Adevăruri care se arată în toată puterea lor de adevăr" – aceasta este vocea Iluminismului din secolul al XVIII-lea. Însă, pe peretele opus, găsim alte cuvinte scrise de Jefferson, mai puţin cunoscute, care ne fac şi astăzi să cădem pe gânduri: „Tremur pentru ţara mea când mă gândesc că Dumnezeu este drept, că dreptatea Sa nu poate să doarmă la nesfârşit. Comerţul dintre stăpân şi sclav este despotism. Nimic nu este scris mai clar în cartea destinului decât că aceşti oameni trebuie să fie liberi". O scenă plină de serenitate, un mare ideal pus într-o formă vizibilă. Dar câte probleme în spate – aproape irezolvabile sau, cel puţin, nerezolvabile prin surâsul raţiunii.

1
1

Venerarea naturii

Timp de aproape o mie de ani, forţa creatoare principală a civilizaţiei occidentale a fost creştinismul. Apoi, pe la 1725, el a decăzut dintr-odată, iar din societatea intelectuală practic a dispărut. Evident că a lăsat un gol. Oamenii nu se descurcau fără credinţa în ceva în afara lor şi, pe parcursul următorului secol, au născocit o nouă credinţă care, oricât de iraţională ni s-ar părea, a contribuit mult la civilizaţia noastră: credinţa în divinitatea naturii. Se spune că putem numi cincizeci şi două de sensuri diferite ale cuvântului „natură". La începutul secolului al XVIII- lea, el nu însemna mare lucru în afară de a indica ceva evident, ca atunci când spunem: „natural că...”. Însă dovezile care atestau puterea divină ce luase locul creştinismului erau manifestări ale ceea ce numim şi acum natură, acele părţi ale lumii vizibile care nu au fost create de om şi pot fi percepute prin intermediul simţurilor. Prima etapă în această nouă direcţie a spiritului uman a fost mai ales atinsă în Anglia – şi poate nu e o întâmplare că Anglia a fost prima ţară în care credinţa creştină a pierdut teren. În jurul anului 1730, filosoful francez Montesquieu nota: „Nu există nicio religie în Anglia. Dacă cineva pomeneşte de religie, toată lumea începe să râdă”.

Montesquieu a văzut doar ruinele religiei şi, deşi era un om foarte inteligent, nu avea cum să prevadă că acele ruine, în sensul propriu al cuvântului, aveau să facă parte din felul foarte subtil în care credinţa în puterea divină urma să se strecoare înapoi în mentalitatea europeană occidentală. Ruinele epocii credinţei deveniseră parte din natură – sau, mai exact, ajunseseră un soi de călăuză în natură prin intermediul afectului şi memoriei. Contribuiau la instalarea acelei stări de spirit stranii care, la începutul secolului al XVIII-lea, era preludiul obişnuit al savurării frumuseţii naturale – o blândă melancolie. Multe poezii frumoase au fost inspirate de această dispoziţie: „Elegia” lui Gray şi „Oda înserării” a lui William Collins:

Atunci ne du spre lacul neted care Plai gol şi vechi columne-nviorează, Sau munţi pustii răsfrânge În recele lui lică

Foarte frumos, dar nu prea aduce cu natura, cel puţin nu mai mult decât picturile lui Gainsborough şi Wilson, făcute în acelaşi deceniu.

William Collins nu este un nume foarte cunoscut în afara Angliei. Acelaşi lucru este valabil în cazul tuturor poeţilor englezi ai naturii din secolul al XVIII-lea, chiar şi al lui James Thomson care era, la vremea lui, cel mai faimos poet din Europa. Extinderea facultăţilor noastre s-a datorat de cele mai multe ori unui individ genial. Dar nu şi reacţia afectivă în faţa naturii. Ea s-a manifestat prima dată la poeţi minori şi la pictori provinciali, şi chiar şi în mode; de exemplu, moda de a transforma aleile drepte ale grădinilor geometrice în poteci şerpuitoare punctate de perspective pseudonaturale: acestea au devenit cunoscute, mai bine de o sută de ani şi peste tot în lume, drept grădini englezeşti şi au fost una dintre cele mai răspândite influenţe pe care Anglia a exercitat-o vreodată asupra înfăţişării europene, cu excepţia, poate, a modei bărbăteşti de la începutul secolului al XIX-lea. Frivol, aşa-i? Ei bine, presupun că toate modele par aşa, dar ele sunt importante. Când Pope a descris „ce-i omu-acum / Un labirint! dar nu lipsit de-un plan''[47], el dădea expresie unei schimbări profunde în mentalitatea europeană.

Cam aşa stăteau lucrurile cu natura în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Apoi, în jurul anului 1760, acest preludiu englezesc al poeţilor melancolici minori şi al grădinilor pitoreşti a atins o coardă a unui om de geniu, Jean-Jacques Rousseau. Chiar dacă, într-o anumită măsură, dragostea sa pentru natură a izvorât din Anglia, lacurile şi văile alpine ale Elveţiei au fost cele care au transformat cufundarea lui în natură într-un fel de experienţă mistică. De mai bine de două mii de ani, munţii fuseseră văzuţi, pur şi simplu, ca o pacoste: erau neproductivi, nişte obstacole în calea comunicării, un refugiu al bandiţilor şi al ereticilor. Este adevărat că pe la 1340 Petrarca s-a urcat pe un munte şi s-a bucurat de priveliştea din vârf (mai târziu, s-a căit pentru asta din cauza unui pasaj din Sfântul Augustin); iar la începutul secolului al XVI-lea, Leonardo da Vinci a cutreierat Alpii sub pretextul de a studia botanica şi geologia, dar fundalurile sale cu peisaje sugerează că a fost impresionat de ce a văzut. Alte escaladări celebre nu au mai fost consemnate, iar lui Erasmus, Montaigne, Descartes, Newton, practic tuturor marilor civilizatori pe care i-am amintit în această carte, ideea de a te urca pe un munte doar de plăcere li s-ar fi părut ridicolă. Trebuie să adaug că acest lucru nu era la fel de valabil în cazul pictorilor. De exemplu, Pieter Bruegel a făcut în 1552, în timpul călătoriei sale de la Anvers la Roma, desene după Alpi care demonstrează ceva mai mult decât un interes topografic şi care au fost ulterior folosite în picturile sale, lăsând o impresie puternică.

În orice caz, ideea este că unui călător obişnuit care traversa Alpii în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea nu îi trecea niciodată prin cap să admire peisajul – asta până în 1739, când poetul Thomas Gray, vizitând mănăstirea Grande Chartreuse, a scris într-o scrisoare: „Nu prăpastii, puhoaie şi stânci, ci un sentiment religios şi poezie'. Fantastic! Ar fi putut să fie Ruskin. De fapt, nu cred că forţa poeziei alpine şi-a atins expresia supremă înainte de Byron şi Turner. Dar, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, erau mulţi oameni care păreau conştienţi de farmecul lacurilor elveţiene şi se bucurau de ele într-un fel confortabil, oarecum diletant. A apărut chiar şi o industrie elveţiană a turismului care le furniza călătorilor aflaţi în căutarea pitorescului suvenire şi care a produs un artist remarcabil, acum aproape uitat, Caspar Wolf, care i-a luat-o lui Turner înainte cu aproape treizeci de ani. Dar, ca şi poeţii englezi ai naturii din secolul al XVIII-lea, aceasta a fost o uvertură provincială, care n-ar fi ajuns o parte integrantă a gândirii contemporane fără geniul lui Rousseau.

Indiferent de defectele lui ca om, mai mult decât evidente pentru cei care încercau să se împrietenească cu el, Rousseau a fost un geniu: una dintre cele mai originale minţi din toate epocile şi autorul unei proze incomparabile. Caracterul său solitar şi sceptic avea numai de câştigat, pentru că îl făcea un paria – şi nici el nu îşi punea frâu la limbă. În consecinţă, a fost mai mereu prigonit. Jumătate din viaţă, a fost alungat dintr-o ţară în alta. În 1765, părea să se fi stabilit în siguranţă în micul principat Motiers, dar pastorul local i-a

întărâtat pe oameni împotriva lui, iar aceştia l-au lapidat, spărgându-i geamurile cu pietre. S-a refugiat pe o insulă de pe lacul Bienne şi acolo a avut o revelaţie atât de puternică, încât aproape am putea spune că a stârnit o revoluţie în simţirea umană. Ascultând fluxul şi refluxul valurilor, ne spune el, a devenit complet una cu natura, nu a mai conştientizat sinele individual, nici toate amintirile dureroase ale trecutului, nici grijile legate de viitor, nimic altceva în afară de sensul existenţei. „Mi-am dat seama', spune el, „că existenţa noastră nu este altceva decât o succesiune de momente percepute prin simţuri.'

Simt, deci exist. O descoperire la care nu ne-am fi aşteptat în plină epocă a raţiunii. Dar, cu câţiva ani înainte, filosoful scoţian Hume ajunsese la aceeaşi concluzie pe căi logice. A fost o bombă intelectuală cu ceas care, după ce a ticăit aproape două sute de ani, s-a stins abia de curând, deşi e discutabil dacă acest lucru este spre binele civilizaţiei. A avut un efect vizibil asupra secolului al XVIII-lea şi a devenit parte a noului cult al sensibilităţii. Dar nimeni nu pare să-şi fi dat seama cât de departe avea să ne ducă abandonarea sinelui în faţa simţurilor, nici ce divinitate îndoielnică se putea dovedi natura: nimeni, cu excepţia Marchizului de Sade, care a recunoscut din prima ce este cu adevărat noul zeu – sau zeiţă. „Natura nu-i potrivnică crimei'', spunea el în 1792, „vă spun că natura trăieşte şi respiră prin ea, toţii porii ei sunt înfometaţi după vărsare de sânge şi tânjeşte din toată inima după perpetuarea cruzimii.'

Mă rog, am putea spune şi că Marchizul era ereticul absolut, iar opinia lui nefavorabilă despre natură nu era decât vag amintită în secolul al XVIII-lea. Dimpotrivă, credinţa lui Rousseau în frumuseţea şi inocenţa naturii a fost extinsă de la plante şi copaci asupra omului. El era convins că omul este virtuos prin natură. Parţial, era o reminiscenţă a vechiului mit al Epocii de Aur, parţial, un sentiment de ruşine legat de corupţia societăţii europene – sentiment exprimat prima dată de Montaigne în admirabilele pagini finale ale eseului său Despre canibali. Dar Rousseau l-a extins într-o filosofie în Discursul asupra originii şi fundamentelor inegalităţii dintre oameni. I-a trimis o copie lui Voltaire, care i-a răspuns într-o scrisoare ce a devenit o faimoasă mostră de spirit voltairian: „Niciodată nu s-a căznit cineva atât de mult să ne înfăţişeze ca pe nişte dobitoace; când citesc lucrarea dumneavoastră, îmi vine să merg în patru labe. Totuşi, întrucât sunt peste şaizeci de ani de când am pierdut acest obicei simt că, din păcate, nu mi-ar fi cu putinţă să-l capăt din nou'[48]. A fost un triumf dialectic şi nimic mai mult, credinţa în superioritatea omului natural devenind una dintre forţele motrice ale următoarei jumătăţi de secol şi, la mai puţin de douăzeci de ani de când Rousseau îşi expusese teoria, ea a fost confirmată de fapte. În 1767, exploratorul francez Bougainville a ajuns în Tahiti, iar în 1769 Căpitanul Cook a rămas acolo patru luni ca să observe tranzitul lui Venus. Bougainville a fost discipolul lui Rousseau. Nu este deloc surprinzător că a văzut la tahitieni toate calităţile sălbaticului nobil. Dar Căpitanul Cook era omul pragmatic din Yorkshire şi nici măcar el nu a putut să nu compare viaţa armonioasă şi fericită descoperită în Tahiti cu mizeria şi brutalitatea Europei. În scurtă vreme, toate minţile strălucite de la Paris şi Londra au început să se întrebe dacă nu cumva cuvântul „civilizaţie' ar fi mai potrivit pentru a-i descrie pe nepervertiţii locuitori ai insulelor din Mările Sudului decât societatea extraordinar de coruptă a Europei secolului al XVIII-lea.

O astfel de idee i-a fost prezentată lui Samuel Johnson în 1773 de către „un domn care i-a vorbit pe larg despre fericirea vieţii sălbatice'. „Nu te lăsa', i-a răspuns, „luat de valul unei absurdităţi atât de mari. E întristător. Dacă un taur ar putea vorbi, şi el ar exclama: «Iată-mă aici cu vaca asta şi cu iarba asta; ce fiinţă se bucură de mai multă fericire?!»'. Fără să mergem atât de departe ca Dr. Johnson care, în ura faţă de ipocrizie, a uitat pentru moment cu totul de dogma creştină a sufletului, cercetătorul civilizaţiei europene vede totuşi că Polinezia nu a produs niciun Dante, Michelangelo, Shakespeare, Newton sau Goethe; şi, deşi suntem cu toţii de acord că impactul civilizaţiei europene asupra unor locuri precum Tahiti a fost devastator, trebuie să recunoaştem că însăşi fragilitatea acelor societăţi arcadiene – viteza şi amploarea cu care s-au prăbuşit la apariţia paşnică a câtorva

marinari britanici, urmaţi de o mână de misionari – demonstrează că nu erau civilizaţii în sensul cuvântului pe care l-am folosit până acum.

În ciuda faptului că venerarea naturii nu era lipsită de pericolul unor derapaje, profeţii noii religii erau oameni de bună-credinţă, ba chiar pioşi, care îşi doreau să demonstreze că zeiţa lor era demnă de respect şi chiar morală. Au reuşit să obţină această performanţă intelectuală originală prin asemuirea naturii cu adevărul. De departe, cel mai de seamă om care şi-a dedicat mintea acestui exerciţiu a fost Goethe. Cuvântul „natură' apare peste tot în opera lui – aproape pe toate paginile scrierilor lui teoretice şi critice –, revendicată ca măsură supremă a tuturor judecăţilor lui. Este adevărat că Natura lui Goethe este uşor diferită de Natura lui Rousseau. Nu înţelegea prin ea aparenţa lucrurilor, ci cursul firesc, nestingherit al lor. În viziunea lui, toate organismele vii – şi era un botanist remarcabil care îşi desena singur plantele pe care le observa – se luptă să atingă un stadiu mai deplin al dezvoltării printr-un proces infinit de lung de adaptare. Aproape aş putea spune că Goethe credea în civilizarea treptată a plantelor şi animalelor. Era un punct de vedere ce avea să ducă mai târziu la Darwin şi la teoria evoluţiei. Dar această abordare analitică şi filosofică a naturii a avut un efect imediat mai mic asupra imaginarului uman decât cea din care îşi trăgeau pur şi simplu seva inspiraţiei poeţii romantici englezi Coleridge şi Wordsworth.

Coleridge privea natura dintr-o perspectivă profund mistică. Iată cum se adresează munţilor elveţieni în „Imn înaintea răsăritului, în valea Chamouni':

O munte-ngrozitor, tăcut! Eu te-am privit, Până când, prezent încă simţirii, Mi-ai dispărut din minte: în transa rugii

Versuri de inspiraţie germanică, perfect ilustrate de pictorul peisagist german Caspar David Friedrich. M-am întrebat adesea dacă acest mare artist îi era cunoscut lui Coleridge, operele lor fiind atât de asemănătoare.

Wordsworth aborda natura religios, în spiritul moralei anglicane. „Nu mă acuzaţi”, a spus, „de aroganţă”:

Dacă, după ce mă însoţii cu Firea pe trei ani, Şi inimii-i oferii, după puterile mele, Un sacrificiu zilnic întru Adevăr

Mie, ideea că natura ar trebui să fie şocată de comportamentul uman mi se pare mai degrabă un nonsens. Dar nu trebuie să-l acuzăm, câtuşi de puţin, pe Wordsworth de aroganţă sau prostie. Pe vremea când scria aceste rânduri, trecuse deja prin multe. Tânăr fiind, a plecat în Franţa, a trăit cu o franţuzoaică aventuroasă şi a avut o fiică; a luat parte la Revoluţia Franceză – ca girondin înfocat – şi, doar din întâmplare, nu a fost decapitat la Masacrele din septembrie.

S-a întors în Anglia dezgustat de latura politică a Revoluţiei, dar nu mai puţin ataşat de idealurile sale; şi s-a apucat să pună în versuri adevărul despre viaţa grea a săracilor aşa cum nu fusese niciodată descrisă înainte. A scris poezii lipsite de orice rază de speranţă sau consolare. A mers singur pe jos kilometri întregi pe Câmpia Salisbury şi prin Tara Galilor, vorbind doar cu vagabonzii şi cerşetorii şi foştii puşcăriaşi. A fost absolut devastat de inumanitatea omului faţă de om. Într-un final, a ajuns la Tintern. Desigur că a fost dintotdeauna sensibil la frumuseţea naturii – poeziile sale timpurii ne demonstrează asta. Dar în august 1793, asemenea lui Rousseau pe insula Saint-Pierre, a simţit că doar dizolvarea completă în natură îi poate vindeca şi întrema sufletul. Cinci ani mai târziu, s-a întors la Tintern ca să recupereze acele trăiri iniţiale:

Azi nu mai sunt ce-am fost când, prima oară, Urcam colinele; când, ca o ciută, Săltam din pisc în pisc pe lângă râu

Spre deosebire de epigonii lui din secolul al XIX-lea, Wordsworth şi-a câştigat dreptul de a se dizolva în natură. Acelaşi lucru este valabil, de altfel, şi în cazul lui Rousseau, pentru că autorul Visărilor unui hoinar singuratic a fost şi autorul Contractului social, biblia revoluţiei. Subliniez asta pentru că o anumită empatie cu cei oprimaţi şi lipsiţi de voce, fie ei oameni sau animale, pare să fie un accesoriu indispensabil pentru venerarea naturii – şi aşa a fost încă de la Sfântul Francisc încoace. Robert Burns nu ar fi scris, chiar în zorii poeziei romantice, „Omul e om, să ştii!”[50] dacă nu s-ar fi simţit atât de profund tulburat pentru că a stricat cuibul unui şoarece de câmp. Noua religie era antiierarhică: propunea un nou set de valori, iar în viziunea lui Wordsworth era de la sine înţeles că se baza mai degrabă pe instinctele potrivite decât pe învăţare. Aceasta era o prelungire a descoperirii lui Rousseau legată de trăirea imediată, la care se mai glosa cuvântul „moralitate” – Wordsworth recunoştea că animalele şi oamenii simpli dau adesea dovadă de mai mult curaj, loialitate şi altruism decât oamenii sofisticaţi şi, de asemenea, că aveau un simţ mai profund al plenitudinii vieţii:

Un singur impuls al lemnului vernal Vă poate învăţa mai multe despre om, Despre răul şi binele moral, Decât pot î

Dulce-i învăţătura Firii; Pe când a noastră minte băgăcioasă Strică a lucrurilor formă frumoasă: Noi omorâm să dis

Ce l-a făcut pe Wordsworth să se întoarcă cu spatele la om şi cu faţa spre natură? A fost reapariţia surorii sale Dorothy în viaţa lui. La început, cei doi fraţi s-au stabilit împreună în Somerset. Apoi, mânaţi de un instinct puternic, s-au întors în ţara lor natală şi s-au instalat într-o căsuţă în Grasmere. Acolo, în grădina în pantă şi în mica sufragerie, Wordsworth avea să-şi scrie cele mai inspirate poezii. Jurnalul ţinut de Dorothy în acei ani ne arată cât de frecvent poeziile fratelui se inspirau din vreuna dintre experienţele ei intense; iar Wordsworth era perfect conştient de asta.

Ea ochii mi-i dădu, ea îmi dădu urechi; Şi-oblăduiri umile, şi temeri delicate.

În noua religie a naturii, această femeie timidă şi modestă era sfântă şi profet.

Din păcate, sentimentele dintre frate şi soră erau prea puternice pentru uzanţele acestei lumi:

...tu, mult iubită Prietenă; în glasu-ţi recunosc Vorbirea inimii de odinioară

Şi-n fulgerelor ochilor tăi vii Mai desluşesc plăcerile ce-au fost. O, fie-mi dat să regăsesc în tine Pe tânărul de-altăc

Flacăra aprinsă a egotismului romantic! Atât Byron, cât şi Wordsworth s-au îndrăgostit profund de surorile lor. Interdicţia inevitabilă avea să fie dezastruoasă pentru amândoi. Wordsworth a suferit mai mult, pentru că Byron, deşi a devenit neliniştit şi cinic, a scris totuşi Don Juan, în timp ce Wordsworth, după lepădarea dureroasă de Dorothy, şi-a pierdut încetul cu încetul inspiraţia şi, chiar dacă a avut o căsnicie destul de fericită cu o fostă colegă de şcoală, a scris din ce în ce mai puţină poezie ce poate fi citită fără străduinţă. Iar Dorothy a dat în mintea copiilor.

În anii în care poezia engleză a luat acest curs revoluţionar, pictura engleză a produs, de asemenea, doi reprezentanţi geniali, Turner şi Constable. Cu câteva luni înainte ca Wordsworth să se stabilească în Lake District, Turner a pictat Buttermere – una dintre primele sale capodopere. Dar Wordsworth a fost mai degrabă înrudit cu John Constable, nu cu Turner. Amândoi erau oameni de la ţară având instincte puternice, ţinute cu străşnicie în frâu. Amândoi au îmbrăţişat natura cu aceeaşi pasiune fizică. „L-am văzut". scria Leslie, biograful lui Constable, „admirând un copac cu o bucurie similară celei cu care ar fi ţinut în braţe un copil frumos." Constable nu s-a îndoit niciodată că natura înseamnă lumea vizibilă a copacilor, a florilor, râurilor, câmpurilor şi cerului, exact aşa cum se înfăţişează toate simţurilor; şi se pare că a ajuns instinctiv la convingerea lui Wordsworth că, prin îmbrăţişarea adevărului absolut al lucrurilor naturale, avea să releve ceva din măreţia morală a universului. Doar concentrându- se asupra suprafeţei sclipitoare şi variabile a aparenţei avea să descopere

---

Un spirit, o mişcare ce îndeamnă Făpturile cugetătoare, toate, Şi tot ce poate fi gândit, şi curge Prin toate câte sunt.

Apoi, atât Wordsworth, cât şi Constable îşi iubeau locurile natale şi nu se plictiseau niciodată de lucrurile care le marcaseră imaginaţia în copilărie. Constable spunea: „Sunetul apei care ţâşneşte din stăvilarele morilor, vechile maluri putrede, zidăria şi stâlpii plini de mâl – scenele acestea mau făcut pictor şi le sunt recunoscător”. Am ajuns să fim atât de obişnuiţi cu această abordare a picturii, încât ne e greu să conştientizăm cât de ciudat era să-ţi placă stâlpii plini de mâl şi malurile putrede mai mult decât eroii în armură, într-o vreme când toţi artiştii serioşi visau să meargă la Roma şi să picteze lucrări vaste pe teme din Homer şi Plutarh.

Constable ura grandoarea şi pompozitatea şi, ca la Wordsworth, cultul său al simplităţii mi se pare că frizează uneori banalul. O pictură precum Sălcii la izvor este predecesoarea unei sumedenii de lucrări mediocre, aşa cum poeziile lui Wordsworth închinate micilor margarete şi rostopascăi anticipau un duium de poezii ratate. A fost respinsă de Academie la vremea pictării sale. „Ia chestia asta verde şi neplăcută de aici”, i s-a zis. Timp de o sută de ani, ar fi fost una dintre lucrările sale cel mai probabil să aibă trecere la public. Dar când Constable chiar îşi asculta instinctele, temele sale rustice atingeau acea calitate prin care, aşa cum spunea Wordsworth, „pasiunile oamenilor se întreţes cu formele frumoase şi eterne ale naturii”.[5]

Viaţa simplă: era o condiţie necesară a noii religii a naturii, una ce contrasta puternic cu aspiraţiile anterioare. Civilizaţia, care atât de mult timp depinsese de marile mănăstiri şi palate sau de saloanele elegant mobilate, putea acum să izvorască dintr-o căsuţă ţărănească. Până şi Goethe la curtea din Weimar prefera să trăiască într-o casă mică şi simplă cu grădină; iar Dove Cottage era de-a dreptul nepretenţioasă. Nicio trăsură nu trăgea la uşa sa – ceea ce îmi aminteşte de cât de îndatorat era cultul naturii mersului

pe jos. În secolul al XVIII-lea, un om care se plimba singur era privit aproape cu aceeaşi suspiciune cu care este văzut astăzi în Los Angeles. Iar cei doi Wordsworth se plimbau încontinuu – De Quincey a calculat că, pe la mijlocul vieţii, poetul mersese pe jos 300 000 de kilometri. Până şi nesportivul Coleridge pleca la plimbare oricând se ivea ocazia. Nu li se părea mare lucru să facă după cină o plimbare de 25 de kilometri ca să pună o scrisoare la poştă. Şi astfel, timp de mai mult de o sută de ani, să ieşi la o plimbare la ţară a fost exerciţiul atât spiritual, cât şi fizic al tuturor intelectualilor, poeţilor şi filosofilor. Mi s-a spus că, în mediul universitar, plimbarea de după-amiază nu mai vine la pachet cu viaţa intelectuală. Dar, pentru foarte mulţi oameni, plimbarea este în continuare una dintre principalele evadări din presiunile lumii materiale, iar zona rurală unde obişnuia să se plimbe Wordsworth în solitudine este acum aproape la fel de plină de pelerini ca Lourdes sau Benares.

Asemănările dintre Wordsworth şi Constable, care nouă ni se par atât de evidente, nu au fost sesizate şi de contemporanii lor: parţial, bănuiesc eu, pentru că pictorul nu a intrat în atenţia publicului până în 1825, când Wordsworth îşi pierduse deja demult inspiraţia şi, parţial, pentru că el picta peisaje de câmpie, în timp ce Wordsworth – şi, de fapt, întregul cult al naturii – era asociat cu munţii. Acest lucru, la care se adaugă faptul că John Constable nu îşi vernisa lucrările, a fost ce l-a făcut pe Ruskin să-l subestimeze, în timp ce pe Turner l-a ridicat în slăvi o bună parte din viaţă. Turner a fost exponentul suprem al răspunsului la chemarea naturii simţită de Gray la mănăstirea Grande Chartreuse – pe care unii l-ar putea numi sublimul pitoresc, chiar dacă, uneori, furtunile şi avalanşele lui par elucubrante, aşa cum şi retorica lui Byron este elucubrantă. Dar presupun că noua religie pretindea afirmaţii ale puterii şi sublimului mult mai categorice decât cele făcute de margarete şi rostopască.

Să nu credeţi că încerc să-l minimalizez pe Turner. A fost un geniu de prim rang – de departe, cel mai mare pictor pe care l-a dat vreodată Anglia; şi, deşi era dispus să facă concesii stilului la modă, nu şi-a pierdut niciodată simţul intuitiv de înţelegere a naturii. Nimeni nu a ştiut vreodată mai multe despre peisaj; şi era capabil să potrivească în cunoştinţele sale enciclopedice amintirile celor mai volatile efecte ale luminii: răsărituri, furtuni trecătoare, neguri care se ridicau, fenomene ce nu fuseseră niciodată surprinse pe pânză până atunci.

Vreme de treizeci de ani, talentele lui strălucite au fost exploatate într-o serie de tablouri care i-au vrăjit pe contemporani, dar care sunt prea artificiale pentru gustul modern. Însă, în tot acest timp, Turner îşi perfecţiona, pentru propria-i plăcere, o tehnică complet nouă în pictură, una care de abia în zilele noastre a ajuns să fie înţeleasă. Pe scurt, ea consta în transformarea a orice în culoare pură – lumina redată prin culoare, simţămintele legate de viaţă redate prin culoare. Nouă ne este destul de greu să înţelegem cât de revoluţionară era această procedură. Să nu uităm că, timp de secole, obiectele erau văzute ca reale pentru că erau solide. Le verificai realitatea atingându-le sau ciocănind în ele – oamenii încă mai fac asta. Şi toată arta respectabilă aspira să definească această soliditate, fie modelând-o, fie trasându-i un contur ferm. „Ce anume separă”, întreba Blake, „cinstea de ticăloşie dacă nu linia solidă si ţeapănă a corectitudinii?”

Culoarea era considerată imorală – poate pe bună dreptate, pentru că este o senzaţie imediată şi funcţionează independent de acele amintiri ordonate ce formează baza moralităţii. Însă culoarea lui Turner nu era deloc arbitrară – ceea ce numim culoare decorativă. Începea mereu ca o înregistrare a unei experienţe reale. Turner, ca şi Rousseau, recurgea la simţul optic pentru a descoperi adevărul. „Simt, deci exist.” E un fapt pe care îl puteţi verifica uitându-vă la picturile lui Turner de la Tate Gallery: cu cât sunt mai vag

definite, cu atât sunt mai pur coloristice şi cu atât mai viu transmit senzaţia totală de conformitate cu natura. Turner a declarat independenţa culorii şi, prin asta, a adăugat o nouă facultate minţii umane.

Nu cred că Turner era conştient de apropierea dintre el şi Rousseau. Însă celălalt mare profet al naturii, Goethe, era foarte important pentru el. Chiar dacă era practic un om needucat, s-a chinuit să citească lucrările lui Goethe, în special Teoria culorilor, şi împărtăşea viziunea lui Goethe asupra naturii ca organism, ceva ce funcţionează pe baza unor legi. Acesta era, desigur, un lucru despre Turner care îl încânta pe Ruskin, astfel că lucrarea vastă pe care a scris-o în apărarea artistului şi căreia i-a dat titlul complet înşelător Pictorii moderni a devenit o enciclopedie a observaţiilor naturale. La fel cum Evul Mediu a produs enciclopedii în care observaţii greşite erau folosite pentru a demonstra adevărul religiei creştine, Ruskin a acumulat observaţii foarte precise despre plante, pietre, nori, munţi pentru a demonstra că natura funcţionează potrivit unor legi. Poate că aşa este. Dar nu genului de legi pe care oamenii le-au născocit pentru ei înşişi. Nimeni din ziua de astăzi nu ar lua în serios convingerea lui Ruskin că natura se supune Legii Morale, sau că o ilustrează. Cu toate acestea, atunci când spune „Numim viaţă puterea care le face pe unele părţi ale plantei să se ajute reciproc. Intensitatea vieţii este şi intensitatea întrajutorării. Încetarea acordării acestui ajutor este ceea ce numim corupţie”, mie mi se pare că reuşeşte să scoată din observaţiile sale o morală cel puţin la fel de convingătoare ca majoritatea celor ce pot fi scoase din Sfânta Scriptură. Şi explică de ce, timp de cincizeci de ani de la publicarea Pictorilor moderni, Ruskin a fost considerat unul dintre cei mai mari profeţi ai epocii lui.

Toate aceste aspecte ale noii religii a naturii se întâlnesc şi întreţes acolo unde şi vechile religii îşi plasaseră aspiraţiile: în cer. Doar că în locul mişcărilor influente ale planetelor

sau al imaginii unui oraş celest, adoratorii naturii s-au concentrat pe nori. În 1802, un quaker pe nume Luke Howard a citit o lucrare despre „Modificarea norilor”, prin care încerca să se pună în slujba cerului aşa cum Carl von Linne se pusese în slujba plantelor. Rezultatul l-a încântat atât de mult pe Goethe încât i-a închinat o poezie lui Howard. Luke Howard a avut o influenţă şi asupra pictorilor. Constable i-a citit lucrarea care i-a întărit convingerea că norii trebuie inventariaţi şi clasificaţi: a făcut sute de studii ale norilor, notând pe spatele lor luna, ora din zi şi direcţia vântului. Ruskin a spus despre el că „a îmbuteliat norii cu aceeaşi atenţie cu care tatăl său [care fusese negustor de vinuri] îmbuteliase vinul de Keres”.

Dar norii, în mod proverbial, nu ascultă de legi. Până şi Ruskin s-a lăsat păgubaş din cauza frustrării. Aşa că, pentru moment, cerul era mai puţin ofertant pentru cei cu minte analitică decât pentru acei adoratori ai naturii care se abandonau reveriei senzuale a lui Rousseau. „Mintea”, scria un critic timpuriu al romantismului, „poate deveni pe termen lung asemenea unei emisfere cu un peisaj cu nori, umplute de un alai în continuă mişcare de forme care se schimbă şi se dizolvă.”

Constable spunea că, într-o pictură de peisaj, norii sunt principalul organ al sentimentului. Şi pentru Turner aveau o semnificaţie simbolică. În lucrările sale, norii de culoarea sângelui devin simbolurile distrugerii. El a identificat ceruri ale păcii şi ceruri ale discordiei. Marea lui pasiune în viaţă a fost să vadă soarele ridicându-se deasupra apei: avea mai multe case de unde putea urmări răsăritul. Şi era în mod special interesat de linia unde cerul şi marea se uneau, acea amestecare a elementelor ce pare, prin armonia tonurilor, să ducă la o reconciliere generală a contrariilor. Pentru a observa aceste efecte, locuia pe malul mării în East Kent, iar vecinii îl credeau un fost căpitan de vas excentric pe nume Puggy Booth, care nici după pensionare nu-şi putea lua ochii de la mare.

„Dialog între cer şi mare”[53]: titlul pe care Debussy l-a dat părţii a treia a compoziţiei sale orchestrale La Mer. A fost scrisă şaizeci de ani mai târziu, dar nu e de mirare că o asociem cu o operă de artă mult mai veche, pentru că Turner a pictat într-un stil complet în afara timpului său – e poate primul mare artist care a făcut asta. Nici măcar picturile expuse public precum Ploaie, abur şi viteză nu au nicio legătură cu ce se făcea pe atunci în Europa sau urma să se facă în următorul secol. În 1840, ele trebuie să fi părut o adevărată nebunie şi chiar erau pomenite ca fiind „încă una dintre năstruşniciile domnului Turner”.

Turner a fost crescut în tradiţia pitorescului, în care numai anumite combinaţii ieşite din comun din natură erau un material potrivit pentru artă. Dar pitorescul nu a prins niciodată în Franţa. Pictorii francezi îl preferau pe Constable şi îi repetau cuvintele „Niciodată-n viaţa mea n-am văzut ceva urât”. Era un fel de egalitarism, iar Courbet, care era un comunist convins, a pictat cele mai literale transcrieri ale naturii prezentate vreodată ca artă. Se apropiau foarte mult de acea formă artistică cu adevărat democratică, cărţile poştale colorate. Peisajul direct, naturalist a continuat să fie stilul cel mai răspândit în pictură timp de aproape o sută de ani – şi ar mai fi şi acum, cred eu, dacă pictorii moderni ar putea să o facă cu convingere. Dar, într-un moment de cotitură, locul său a fost luat de fotografie şi cei trei mari iubitori ai naturii de la sfârşitul secolului al XIX-lea, Monet, Cezanne şi Van Gogh au trebuit să vină cu o transformare radicală.

Viziunea fermecată care l-a introdus prima dată pe Rousseau în lumea senzaţiilor a mai înregistrat încă un mare triumf în secolul al XIX-lea. Este interesant că el a venit tot de la urmărirea undelor – soarele sclipind pe suprafaţa apei şi reflexia tremurată a catargelor. S-a întâmplat în 1869, când Monet şi Renoir obişnuiau să se întâlnească la o cafenea de pe malul Senei numită La Grenouilliere. Înainte să se întâlnească, amândoi pictau în

obişnuitul stil naturalist. Dar când au dat de unde şi reflexii, naturalismul stăruitor a murit.

Tot ce puteai să faci era să redai o impresie, dar o impresie a ce? A luminii, pentru că asta este tot ce vedem. Trecuse mult timp de când filosoful Hume ajunsese la aceeaşi concluzie, iar impresioniştii habar n-aveau că dau expresie unei teorii filosofice. Dar cuvintele lui Monet, „lumina este personajul principal în pictură”, au adus un fel de unitate filosofică operei lor, astfel încât cei câţiva ani de glorie ai impresionismului au mai adăugat ceva facultăţilor noastre umane, pe lângă încântarea adusă ochilor. Conştientizarea luminii a devenit parte a unei conştientizări generale, acea acutizare a sensibilităţii atât de minunat descrisă în romanele lui Proust, ce părea, atunci când le-am citit prima dată, aproape să ne înzestreze cu simţuri noi.

Când ne gândim câte picturi impresioniste minunate există în lume şi cât de mult au schimbat ele felul nostru de a vedea, este surprinzător cât de puţin a durat impresionismul ca mişcare artistică. Perioadele în care oamenii pot lucra împreună fericiţi, inspiraţi de un ţel comun, durează doar foarte puţin – este una dintre tragediile civilizaţiei. După douăzeci de ani, mişcarea impresionistă s-a scindat. O tabără a considerat că lumina trebuie redată ştiinţific, în tuşele culorilor primare, ca şi cum ar trece printr-un spectru. Această teorie l-a inspirat pe un pictor impecabil, Seurat. Dar el era foarte departe de prima încântare spontană în faţa naturii, de care, până la urmă, trebuie să depindă toată pictura de peisaj.

Pe de altă parte, când şi-a dat seama că s-a terminat cu naturalismul direct, originalul şi de neclintitul impresionist care era Monet a experimentat cu un fel de simbolism al culorilor ca să redea efectele schimbătoare ale luminii: a pictat, de exemplu, o serie de faţade ale catedralelor în diferite lumini – roz, albastră şi galbenă – care mie mi se par prea îndepărtate de experienţă. Apoi, şi-a îndreptat

atenţia spre iazul cu nuferi pe care îl săpase pe proprietatea sa, iar contemplarea vrăjită a norilor reflectaţi în oglinda apei a fost tema ultimelor sale capodopere.

În cele două săli cu lucrările din seria Nympheas din Paris, el îşi prelungeşte senzaţiile într-o singură formă continuă, ca un poem simfonic. Poemul izvorăşte din experienţă, dar fluxul senzaţiilor devine fluxul conştiinţei. Dar cum devine această conştiinţă culoare? Aici este miracolul. Cunoscând fiecare efect atât de bine încât ajunge să fie instinctiv, iar fiecare mişcare a pensulei nu este doar o înregistrare, ci şi un gest care se autorevelează. Cu toate acestea, tăria voinţei necesară pentru a duce la bun

1959, p. 64.

51. William Wordsworth, „Versuri adresate la câteva mile mai sus de Tintern Abbey, cu prilejul revederii ţărmurilor râului Wye în timpul unei călătorii (13 iulie 1798)", p. 94-95.

52. Ibidem.

53. Numele corect al părţii a treia este, de fapt, Dialogue du vent et de la mer, „Dialog între vânt şi mare".

1
2

Amăgirile speranţei

Lumea raţională a unei biblioteci din secolul al XVIII-lea este simetrică, coerentă şi îngrădită. Simetria e un concept uman, pentru că, în ciuda tuturor diformităţilor noastre, suntem mai mult sau mai puţin simetrici, iar armonia consolei unui şemineu în stilul Adam sau a unei fraze muzicale scrise de Mozart reflectă mulţumirea noastră de a avea doi ochi, două mâini şi două picioare. Şi coerenţa: de atâtea ori am folosit în carte acest cuvânt într-un sens laudativ! Dar îngrădită! Aici e problema: o lume îngrădită devine o închisoare a spiritului. Visezi să scapi, visezi s-o iei din loc. Este clar că simetria şi coerenţa, indiferent de meritele lor, sunt inamicii libertăţii de mişcare. Asta este ceea ce aud acum – o notă de stringenţă, de indignare, de foame spirituală. Beethoven! Aud un european care încearcă din nou să atingă ceva dincolo de raza lui. Trebuie să părăsim interioarele îngrijite şi finite ale clasicismului secolului al XVIII-lea şi să mergem să înfruntăm infinitul. Ne aşteaptă un drum lung şi anevoios şi nu pot să spun în ce port ne va duce, pentru că nu s-a încheiat încă. Suntem încă vlăstarele romantismului şi victimele amăgirilor speranţei.

Am folosit metafora mării pentru că toţi marii romantici de la Byron încoace au fost obsedaţi de această imagine a mişcării şi a evadării.

Da, iar pe mări, de nostalgie buget! Sub mine saltă valul – roib ce-şi ştie Stăpânul – şi salut vuindu-i muget! Mă

În arta romantică, de obicei lucrurile nu se terminau cu bine. Fuga de simetrie însemna şi fuga de raţiune. Filosofii din secolul al XVIII-lea încercaseră să facă ordine în societatea umană recurgând la raţiune. Dar argumentele raţionale nu erau suficient de puternice ca să stânjenească uriaşa masă a tradiţiei anchilozate ce se acumulase în ultimii o sută cincizeci de ani. În America, poate că era posibil să se instituie o nouă orânduială politică pe cale raţională, dar era nevoie de ceva mult mai exploziv pentru a arunca în aer fundaţia greoaie a Europei, aşa cum s-a întâmplat şi în cazul Reformei protestante.

Şi de această dată, procesul a început cu Rousseau. El a dat recursului la inimă, mai degrabă decât la minte, o valabilitate universală, extinzându-l de la iubire şi educaţie la politică. „Omul s-a născut liber, dar trăieşte în lanţuri pretutindeni.^[55] Ce frază cu care să începi o carte, ca şi prima scenă din Hamlet. Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, pe măsură ce argumentaţia raţională pierdea teren, locul său a fost luat de afirmaţii extrem de sugestive şi nimeni nu le-a formulat cu o mai mare claritate a peniţei decât William Blake. Căsătoria Raiului cu Iadul, scrisă în jurul anului 1789, este un manual de înţelepciune antiraţională, comparabil cu Zarathustra lui Nietzsche. „Calea excesului duce la palatul înţelepciunii^[6]; „Tigrii mâniei sunt mai înţelepţi decât caii învăţăturii^[7]; „Energia e singura viaţă şi ţine de trup, iar raţiunea e limita sau circumferinţa exterioară a energiei”5[8].

Cam în aceeaşi perioadă, în Scoţia, o voce mai pământească s-a ridicat să protesteze împotriva ierarhiei, vocea lui Robert Burns. Poeţii trăiseră în sărăcie şi înaintea lui, dar fuseseră în general cărturari sărmani care preferau traiul de pe o zi pe alta şi nestatornic de la oraş în locul unei case parohiale confortabile. Burns a fost primul mare poet născut într-o

cocioabă cu o singură încăpere ce dădea în grajdul vitelor, care şi-a petrecut mai mult de jumătate din viaţă muncind pământul şi a folosit această experienţă ca resursă poetică. Indiscutabil i s-ar fi potrivit mai bine rolul de scriitor de cântece de voie bună decât acela de gânditor politic, dar în una dintre poeziile lui a scris un rând care a reverberat peste secole ca fraza de deschidere a lui Rousseau – „Omul e om, să ştii!” sau, şi mai explicit, în ultimele versuri:

Veni-va vremea, va veni, Când om cu om se va-nfrăţi. Se apropie, să ştii![59]

Apelul său la dreptate şi lege naturală era completat de sentimentul că uzanţele, prudenţa şi prevederea chibzuită deveniseră o stavilă pentru spiritul uman.

Să sune trâmbiţele, suflaţi în flaute, Vestiţi înscăunarea lumii senzuale. O oră plină de viaţă glorioasă Face mai mul

Aceste versuri, scrise înainte de 1790 de un poet englez obscur pe nume Mordaunt, au supravieţuit virtuţii revoluţionare şi sunt încă punctul de plecare al unor filme romantice. Acestea erau imboldurile ce începuseră să apară prin anii 1780 ca flăcările ce ţâşnesc prin crăpăturile pământului. Apoi, aşa cum bine ştim, a venit şi erupţia. Şi, pentru că aceste focuri ardeau de multă vreme sub scoarţa secolului al XVIII-lea, Revoluţia Franceză s-a transformat dintr-un protest al câtorva avocaţi nemulţumiţi, trecând prin faza bombănelilor şi a tânguielilor onorabile ale constituţionalismului burghez, în strigătul făţiş al mişcării populare. Niciuna dintre soluţiile pacificatoare nu mai era suficientă.

În iunie 1789, prima fază a revoluţiei, cea burghez-liberală, şi-a atins punctul culminant. Membrii Adunării Naţionale s-au trezit încuiaţi pe dinafara locului lor obişnuit de întrunire şi s-au îndreptat, plini de indignare virtuoasă, spre un teren de tenis acoperit, unde au jurat să întocmească o constituţie. David, pictorul virtuţii republicane, a fost însărcinat să documenteze scena. Pictura neterminată a fost distrusă, dar în schiţa ei vedem gesturile repetate din Jurământul Horaţiilor, transpuse acum în haine contemporane. În mijloc, este un grup ce simbolizează uniunea dintre Biserică şi aristocraţii de soi mai bun (în realitate, călugărul nu a fost prezent: ca toate imaginile de propagandă, pictura nu reflectă întocmai faptele); pe ambele părţi sunt cei cuprinşi de fiorul entuziasmului pentru o guvernare constituţională, în timp ce în dreapta (iar acesta este un fapt istoric corect) se află singurul delegat care nu vrea să depună jurământul care să vină în susţinerea lor. În ochii noştri, dezvrăjiţi de o sută cincizeci de ani de elocvenţă democratică şi de cincizeci de ani de pictură de propagandă (niciuna la fel de bună cum sunt cele ale lui David), întreaga scenă ni se pare oarecum absurdă. Şi, de fapt, primele faze ale Revoluţiei au fost pedante şi confuze. Părea că forţele represive puteau fi confruntate doar în condiţiile impuse chiar de ele. Faza constituţională, aproape americană am putea spune, a Revoluţiei Franceze aparţinea de Epoca raţiunii. Trei ani mai târziu, s-a auzit vuietul unei lumi noi, atunci când nişte cetăţeni de bună-credinţă din Marsilia au început să-şi piardă răbdarea cu „executivul care nu trecea la fapte'' şi, într-un iulie înăbuşitor, au reuşit performanţa incredibilă de a mărşălui de la Marsilia la Paris, târând după ei trei tunuri şi cântând un cântec nou, „La Marseillaise'.

Există oare cineva atât de împietrit la suflet, încât să poată asculta, chiar şi în ziua de astăzi, cântecul acesta de marş fără să se emoţioneze? Nu e de mirare că spiritele cele mai elevate ale timpului au fost complet cucerite, că Blake a început să scrie o poezie despre Revoluţia Franceză pe care nimeni nu o citeşte, iar Wordsworth a scris versurile pe care toată lumea le citează, ceea ce fac şi eu acum:

Căci puternice-au fost oştile ce-au stat atunci De partea noastră, cei ce-ntăriţi în dragoste eram! Ce binecuvântare s.

Wordsworth continuă, afirmând că Revoluţia părea să îndeplinească visurile lui Rousseau legate de omul natural şi de poveştile călătorilor din existenţa lui vrăjită. Ea nu se mai limita la

---

vreo insulă ascunsă. Pe unde, cine ştie! Ci undeva în lume, care-i lumea Noastră, a tuturor.

În această etapă, Revoluţia era chiar mişcarea romantică în plină acţiune. Şi poate că moştenirea cea mai importantă pe care a lăsat-o posterităţii a fost mesajul său către tineri – acela că cei „întăriţi în dragoste” pot încă să găsească o cale de a se elibera de frânghiile putrede care ne înlănţuie.

Realitatea cu adevărat impresionantă este că la începutul Revoluţiei oamenii credeau cu atâta tărie şi claritate într-o lume nouă, încât au luat hotărârea să schimbe calendarul – transformând anul 1792 în Anul Întâi şi redenumind lunile. Schimbarea anilor a fost o adevărată pacoste, însă noile nume ale lunilor – ventose, thermidor, brumaire şi aşa mai departe, vântoasa, încinsa, ceţoasa – sunt foarte poetice şi mi-ar fi plăcut să se fi păstrat. Ele sunt expresia iubirii pentru natură ce se întrepătrundea atât de strâns cu Revoluţia. Aceeaşi dorinţă de întoarcere la natură a avut un impact şi asupra modei feminine. Tot cadrul artificial al secolului al XVIII-lea a fost spulberat, iar rochiile urmau acum contururile corpului cu simplitate graţioasă. Gata cu perucile înalte şi pudrate; acum, doar şuviţe libere, prinse cu o bentiţă simplă. Madame Recamier, cea mai faimoasă şi mai inaccesibilă frumuseţe a vremii, i-a pozat lui David în picioarele goale.

Un demers şi mai formidabil a fost înlocuirea creştinismului cu religia naturii. Uneori se mergea prea departe: de exemplu, s-a propus dărâmarea Catedralei Chartres şi construirea în locul ei a unui templu al înţelepciunii. A fost o bună doză de profanare şi de blasfemie şi au fost foarte multe cazuri de distrugere: Cluny, Saint-Denis, multe dintre locurile sacre ale civilizaţiei au fost parţial distruse şi interiorul lor, devalizat. Pe de altă parte, există ceva emoţionant la această religie a naturii, aşa cum putem vedea într-o imagine cu un botez desfăşurat după noul rit într-o biserică desacralizată. Oamenii cărora nu le mai tace gura despre lumea modernă spun adesea că lucrul de care avem nevoie este o nouă religie. Aşa o fi, dar nu e deloc uşor să întemeiezi una. Nici măcar Robespierre, care era entuziasmat de ideea unei noi religii şi avea la dispoziţie mijloace puternice de persuasiune, nu a reuşit s-o facă.

Că tot veni vorba de Robespierre, ne aducem aminte în ce coşmar s-a încheiat tot acest idealism. Majoritatea episoadelor măreţe din istoria civilizaţiei au avut unele consecinţe neplăcute. Dar niciodată nu s-au întors împotriva actorilor principali atât de repede şi cu atâta putere ca însufleţirea revoluţionară din 1792. Asta pentru că în septembrie aveau deja loc primele masacre pentru care, din păcate, Revoluţia urma să fie ţinută minte mai presus de orice. Nimeni nu a putut vreodată să dea o explicaţie istorică Masacrelor din septembrie şi poate că, în fond, explicaţia uzuală este cea corectă – că a fost pur şi simplu o manifestare de sadism colectiv. A fost un adevărat pogrom – un fenomen cu care, între timp, ne-am familiarizat. Şi a primit un nou avânt din partea unei alte emoţii bine-cunoscute: panica în masă. În iulie 1792, Comitetul Salvării Publice proclamase oficial La patrie en danger – „ţara în pericol”, urmată de corolarul obişnuit: Ils nous ont trahis – „trădătorii sunt printre noi”. Ştim ce înseamnă asta. Cât de multe guvernante germane inocente şi istorici de artă nu au avut de suferit în timpul celor două războaie mondiale, dacă nu prin condamnarea la moarte, atunci fiind extrădaţi sau înecându-se în drum spre Canada. În 1792, Franţa era în pericol şi chiar existau trădători, în frunte cu regele şi regina, care încurajaseră în secret intervenţia puterilor străine. Franţa se chinuia să supravieţuiască luptându-se cu forţele vechii corupţii şi, timp de câţiva ani, cei aflaţi la conducere şi-au făcut iluzii dintre cele mai înfiorătoare. Ei chiar se credeau virtuoşi. Saint-Just, prietenul lui Robespierre a spus: „Într-o republică ce nu poate fi fondată decât pe virtute, mila arătată oricărei fărădelegi este o dovadă flagrantă de trădare”.

Dar, fără tragere de inimă, trebuie să recunoaştem că o mare parte din ororile ce au urmat s-a datorat pur şi simplu anarhiei. Este o doctrină politică extrem de atractivă, dar mă tem că prea naivă. Oamenii din 1793 au încercat cu disperare să controleze anarhia prin violenţă şi, într-un final, au fost distruşi de instrumentele răului pe care chiar ei le inventaseră. Cu ce sentimente contradictorii ne uităm la pictura lui David cu Marat asasinat în baia lui! David a pictat-o cu emoţie profundă. Lucrarea trebuia să imortalizeze

amintirea unui mare patriot, demn de tradiţia lui Brutus. Puţine sunt imaginile de propagandă ce reuşesc să aibă un impact la fel de puternic ca o operă de artă. Şi totuşi, Marat nu poate fi exonerat de responsabilitatea Masacrelor din septembrie şi, în consecinţă, de primul nor ce a întunecat zorii lui Wordsworth şi a transformat optimismul primilor romantici într-un pesimism ce a durat până în zilele noastre.

Unul dintre lucrurile care face studierea Revoluţiei Franceze să pară atât de confuză este înşiruirea de nume ce apar la tot pasul şi apoi dispar fără urmă. E mai rău decât într-un roman rusesc. Iar motivul este că, timp de aproape zece ani, Franţa nu a produs niciun om remarcabil, cu excepţia, poate, a lui Robespierre. Spiritul revoluţionar a continuat să trăiască după moartea lui, dar fără să aibă un lider. Politica franceză a rămas aceeaşi busculadă egocentrică ce avea să se repete de atâtea ori pe parcursul următorului secol şi jumătate. Apoi, în 1798, francezii şi-au primit liderul cu vârf şi îndesat.

Odată cu apariţia generalului Bonaparte, energiilor eliberate ale Revoluţiei li s-a dat o nouă direcţie – nevoia insaţiabilă de a cuceri şi explora. Dar ce legătură are asta cu civilizaţia? Războiul şi imperialismul, multă vreme cele mai admirate dintre activităţile umane, au fost între timp discreditate (mai puţin în Rusia, presupun), iar eu sunt într-o suficient de mare măsură un produs al epocii mele ca să le urăsc pe amândouă. Dar admit că, asemenea multor lucruri distructive, ele sunt simptomele unui impuls dătător de viaţă.

Priviţi, feciori, pământul ce se-ntinde Către apus pe-al Cancerului tropic, Către curbura globului terestru, Când soa

Câţi poeţi, artişti şi oameni de ştiinţă n-ar fi putut rosti aceste cuvinte pe care Marlowe le-a pus în gura muribundului Tamerlan! Când vine însă vorba de acţiunea politică, ele ne sună odios. Dar am sentimentul neplăcut că nu o poţi avea pe una fără cealaltă. Sentinţa neatrăgătoare a lui Ruskin, „Niciodată în lume, marea artă nu s-a născut în afara unei naţii de soldaţi", mi se pare irefutabilă din punct de vedere istoric – cel puţin până acum.

Nevoia de a cuceri a fost doar o parte a caracterului paradoxal al lui Napoleon. Dar el a fost şi realistul politic, administratorul talentat, autorul, sau cel puţin editorul, acelui corpus clasic de legi, Codul napoleonian. În portretele care i s-au făcut, îl vedem pe tânărul soldat revoluţionar transformându-se în prim consul (cu vestigiile intensităţii revoluţionare încă pe chip) şi apoi, în numai doi ani, în urmaşul lui Carol cel Mare. Un portret extraordinar făcut de Ingres şi aflat la Musee de l’Armee din Paris comunică cât se poate de conştient atât cu basoreliefurile romane târzii din fildeş, cât şi cu miniaturile din secolulul al X-lea ce îl reprezintă pe Împăratul Otto al III-lea. Iar acele mici insecte aurii de pe mantia din catifea nu se află acolo întâmplător, ci pentru că tocmai fuseseră descoperite pe roba lui Childeric, primul rege al francilor din secolul al V-lea, al cărui sicriu fusese de curând deshumat.

Într-o anumită măsură, Napoleon chiar credea că reînvie marea tradiţie a unităţii şi a stabilităţii prin care idealurile Romei şi Greciei antice fuseseră transmise Evului Mediu. Până la ultima suflare, a susţinut că Europei i-ar fi mers mai bine dacă ar fi fost unită sub conducerea lui. Poate că aşa ar fi stat lucrurile. Dar asta nu s-ar fi putut întâmpla niciodată, căci conducătorul realist era dominat de cuceritorul romantic, iar împăratul static, hieratic pictat de Ingres se evaporă când ne uităm la pictura lui David cu Bonaparte traversând Marele Saint-Bernard[62]. Aici este cu adevărat surprins ca un om al timpului său.

Desigur, acest vis al cuceririlor nesfârşite datează încă de pe vremea lui Alexandru cel Mare, ale cărui expediţii complet lipsite de sens în India pot fi văzute ca un prim protest la adresa înţelegerii clasice a graniţelor. Una dintre picturile favorite ale lui Napoleon era lucrarea unui pictor german din secolul al XVI-lea, Altdorfer, înfăţişând victoria lui Alexandru împotriva regelui Darius al III-lea al Persiei. Napoleon a confiscat-o ca pradă de război de la Munchen şi a agăţat-o în dormitorul lui, unde putea contempla în fiecare zi acest simbol strălucit al marilor aventuri. Aceasta era perioada în care graniţele istoriei au fost extinse dincolo de lumea cunoscută a lui Titus Livius şi Tucidide, ajungându-se până la epocile îndepărtate ale Orientului şi Occidentului primitiv. Timp de cincizeci de ani, marile minţi ale Europei au fost extaziate de un poem numit „Fingal", despre care se spunea că ar fi fost scris de bardul galez Ossian. În realitate, era un fel de fals, încropit din fragmente disparate de către un scoţian întreprinzător pe nume Macpherson. Dar asta nu l-a împiedicat pe Goethe să îl admire, ori pe Ingres, marele preot al clasicismului, să facă o pictură de mari dimensiuni cu visul lui Ossian. „Fingal” era şi poemul favorit al lui Napoleon. Ossian este primul erou pe care îl vedem pictat pe tavanul bibliotecii de la Malmaison şi Napoleon lua cu el în toate campaniile un exemplar ilustrat al poemului. Paradisul lui nu era întinat de pecetea vechiului regim. L-a pus pe Girodet, cel mai flamboaiant dintre pictorii săi, să ilustreze sufletele propriilor lui luptători – mareşalii – întâmpinate de Ossian în Walhalla. Imaginea ne aduce dureros aminte de Hitler şi de Wagner. Şi totuşi, gloria lui Napoleon cu greu te poate face să rămâi indiferent. Entuziasmul colectiv poate fi periculos de contagios, dar dacă ar fi ca fiinţele umane să-şi piardă cu totul dorinţa de glorie, cred că am fi cu toţii mai săraci, iar atunci când religia se află în declin, gloria este o alternativă la materialismul făţiş.

Dar ce s-a întâmplat, în mijlocul acestei epoci glorioase, cu marii eroi care, în anii revoluţionari, vorbiseră în numele umanităţii? Majoritatea au fost reduşi la tăcere de teamă – teama de haos, teama de vărsare de sânge, teama că, până la urmă, oamenii nu erau încă pregătiţi să fie liberi. Puţine episoade din istorie sunt mai deprimante decât baterea în retragere a marilor romantici, cu Wordsworth afirmând că şi-ar da viaţa pentru Biserica Anglicană sau Goethe, că e mai bine să sprijini o minciună decât să laşi haosul politic să se

instaleze într-un stat. Dar doi dintre ei nu au dat înapoi, devenind prin asta eroii romantici arhetipali: Beethoven şi Byron. Oricât de diferiţi au fost (şi e greu să-ţi imaginezi doi oameni mai diferiţi), amândoi şi-au păstrat atitudinea sfidătoare la adresa convenţiilor sociale şi amândoi au rămas de neclintit în credinţa lor în libertate. E un ciudat paradox că Byron, cu spiritul, cultura şi frumuseţea-i legendară, a fost alungat din societate, în timp ce Beethoven, scund, păros şi necioplit, Beethoven, care se certa lunar cu prietenii şi îşi insulta săptămânal patronii, a fost tratat cu răbdare, simpatie, ba chiar cu afecţiune de către societatea vieneză. Poate că geniul era mai preţuit la Viena decât la Londra. Dar cred că motivul principal a fost că proastele maniere ale lui Beethoven erau privite ca un indiciu al simplităţii nobile şi îl făceau un simbol mai satisfăcător al lumii noi decât era Byron. Societatea aristocrată a Vienei, deşi ducea de un secol o politică conservatoare, nu îi putea rezista noului erou ce întruchipa spiritul european, mai ales atunci când venea dintr-un domeniu pe care ei îl înţelegeau cel mai bine – muzica.

Beethoven nu era un om politic, dar era receptiv la sentimentele generoase ale Revoluţiei. Îl admira pe Napoleon pentru că acesta părea să fie apostolul idealurilor revoluţionare. Dar şi pentru că, trebuie să recunoaştem, îi plăcea excelenţa. Spunea că dac-ar şti la fel de multe despre strategie câte ştie despre contrapunct, i-ar face concurenţă lui Napoleon. I-a dedicat generalului Bonaparte una dintre lucrările sale majore, Simfonia a III-a. Dar, chiar înainte de premieră, a aflat că Napoleon se proclamase Împărat. A rupt pagina cu dedicaţia şi doar cu mare greutate a fost împiedicat să distrugă şi partitura. Libertatea şi virtutea erau cele două concepte revoluţionare care îi erau cele mai dragi. În tinereţe, văzuse la Viena Don Giovanni a lui Mozart şi fusese şocat de cinismul operei. S-a hotărât să scrie o operă în care iubirea virtuoasă şi statornică să fie asociată cu libertatea. Subiectul i-a frământat mintea mulţi ani la rând, scriind, pentru început, Uverturile Leonora şi abia apoi venind Fidelio, în care, pe lângă temele dreptăţii şi iubirii virtuoase, ne oferă cel mai măreţ imn închinat libertăţii, intonat în timp ce victimele nedreptăţii se străduiesc să iasă din temniţele lor la lumină. „Ah, ce fericire să vezi lumina'', ne spun prizonierii, „să simţi aerul şi să fii din nou viu. Temniţa noastră e un mormânt. O, libertate, libertate, întoarce-te la noi.” Strigătul acesta, această speranţă a avut ecou în toate mişcările revoluţionare din secolul al XIX-lea. Tindem să uităm cât de multe au fost – în Franţa, Spania, Italia, Austria, Grecia, Ungaria, Polonia – şi toate au urmat acelaşi tipar: aceiaşi idealişti, aceiaşi instigatori profesionişti, aceleaşi baricade, aceiaşi soldaţi cu săbiile scoase, aceiaşi civili înspăimântaţi, aceleaşi represiuni sângeroase. Până la urmă, nu putem spune că am progresat foarte mult. Când Bastilia a căzut în 1792, s-a descoperit că înăuntru erau închişi doar şapte bătrâni, foarte supăraţi de deranj. Dar să deschizi porţile unei închisori politice din Germania în 1940 sau din Ungaria în 1956 – atunci am fi înţeles cu adevărat semnificaţia scenei din Fidelio.

Beethoven, în ciuda surzeniei sale tragice, a fost un optimist. Credea că omul are în el o scânteie din focul divin care se manifestă în dragostea pentru natură şi în nevoia de prietenie. Credea că omul e demn de libertate. Disperarea ce otrăvise mişcarea romantică nu îi intrase încă în sânge. Dar de unde venea această otravă? Deja din secolul al XVIII-lea, apăruse un anumit gust pentru grozăvii, şi chiar şi eroinelor lui Jane Austen le plăcea să se sperie singure citind romane gotice. Dar părea doar o modă trecătoare. Apoi, în anii 1790, ororile au devenit realitate şi, pe la 1810, toate speranţele optimiste ale secolului al XVIII-lea se spulberaseră deja: drepturile omului, descoperirile ştiinţei, beneficiile industriei, toate erau o iluzie. Libertăţile câştigate de revoluţie au fost rapid pierdute fie prin contrarevoluţii, fie prin căderea guvernărilor revoluţionare în mâinile unor dictatori militari. În pictura lui Goya cu plutonul de execuţie, intitulată 3 mai 1808, gesturile repetate ale celor care îşi ridicaseră mâinile într-o afirmaţie eroică se transformă în şirul repetat de muschete ale soldaţilor ce lichidează un grupuleţ de cetăţeni nesupuşi. În ziua de astăzi, suntem obişnuiţi cu asta. Şi am fost oarecum desensibilizaţi de dezamăgirile repetate. Dar în 1810 era o descoperire nouă şi toţi poeţii, filosofii şi artiştii mişcării romantice erau răscoliţi de turnura evenimentelor.

Portdrapelul acestui pesimism era Byron. Probabil că ar fi fost oricum un pesimist – făcea

parte din egotismul său. Dar, ivindu-se la momentul potrivit, l-a luat valul deziluziei şi a devenit astfel, după Napoleon, cel mai faimos nume din Europa. De la marii poeţi precum Goethe şi Puşkin sau oameni de stat renumiţi ca Bismarck până la cea mai nătăfleaţă şcolăriţă, operele lui erau citite cu un entuziasm aproape maniacal pe care, în timp ce ne chinuim să parcurgem nonsensul retoric din Lara sau Ghiaurul, de-abia putem să-l înţelegem; pentru că tocmai poezia lui ratată, nu Don Juan, l-a făcut pe Byron celebru. Byron, care era într-o mare măsură un om al timpului său, a scris o poezie despre eliberarea deţinuţilor dintr-o închisoare – temniţa castelului Chillon. Sonetul începe în obişnuita venă revoluţionară: „Tu, veşnic suflu-al slobodului duh, / O, libertate!-n temniţi soare eşti!'[63]. Dar când, după un lung şir de orori, prizonierul din Chillon este eliberat, auzim o notă nouă:

Dar oamenii m-au scos de-aici. De ce n-am întrebat şi nici Nu-mi păsa dacă-s în fiare Sau fără lanţuri la picioare. C De când au fost scrise versurile, cât de mulţi intelectuali, mergând până la Beckett şi Sartre, nu au rezonat cu acest sentiment! Dar această concluzie pesimistă nu îl reprezenta pe Byron întrutotul. Mutându-şi privirea de la zidul castelului său către munţi şi lac, prizonierul din Chillon a simţit că e parte din ele. Aceasta era latura optimistă a geniului lui Byron, o identificare a sinelui cu marile forţe ale naturii: nu cu narcisele şi margaretele lui Wordsworth, ci cu piscurile, cascadele uriaşe şi furtunile cumplite – pe scurt, cu sublimul.

Conştiinţa sublimului a fost o facultate pe care mişcarea romantică a adăugat-o imaginaţiei europene. Era o invenţie englezească, legată de descoperirea naturii: nu natura onestă a lui Goethe, nici natura moralizatoare a lui Wordsworth, ci forţa sălbatică şi incomprehensibilă din afara noastră, ce ne face conştienţi de deşertăciunea planurilor umane. Si, încă o dată, Blake este cel care îi dă cea mai memorabilă expresie: „Răgetul leilor, urletul lupilor, mugetul mării zbuciumate şi sabia nimicitoare sunt porţiuni de veşnicie prea măreţe pentru ochiul omului”[65]. Prea măreţe pentru ochiul omului? Pe măsură ce Revoluţia s-a transformat în aventura napoleoniană, sublimul a devenit vizibil şi la îndemână; iar acestui sentiment i-a dat o expresie populară Byron. A fost irezistibil pentru că s-a identificat cu aceste forţe înspăimântătoare. „...Mă lasă”, îi spune beznei

vijelioase, „Cu-a ta minunăţie să fiu geamăn – / O parte din furtună!..”66 A obligat acele „porţiuni de veşnicie” ale lui Blake să-l includă şi pe el; iar versurile celebre scrise despre el de către prietenul său Shelley în Adonis sunt corecte: „Pelerinul Eternităţii, a cărui faimă peste muritoru-i cap asemeni Cerului se bolteşte”6[7].

Dar participarea la sublim era aproape la fel de anevoioasă ca şi căutarea fericirii. Natura este indiferentă sau, aşa cum obişnuim să spunem, crudă. Niciun alt mare artist nu a observat mai îndeaproape toanele violente şi ostile ale naturii ca Turner, iar el era deznădăjduit – cuvintele nu-mi aparţin, ele sunt concluzia finală a lui Ruskin, care l-a cunoscut bine şi l-a venerat. Turner a fost un mare admirator al lui Byron şi a folosit citate din poeziile lui în titlurile propriilor picturi. Dar poemul narativ „Childe Harold” scris de Byron nu a fost suficient de pesimist pentru el, aşa că a scris chiar el o poezie fragmentară din care să-şi aleagă titluri. A intitulat-o Amăgirile speranţei. Poezie proastă, picturi bune. Una dintre cele mai cunoscute reprezintă un episod real al comerţului cu sclavi, altă aberaţie contemporană ce frământa imaginaţia romantică: Turner a numit-o Sclavi aruncând peste bord morţii şi muribunzii – vine taifunul. În ultimii cincizeci de ani, nu ne-a interesat câtuşi de puţin povestea aceasta teribilă, ci doar vineţiul delicat al piciorului sclavului şi peştii rozalii care-l înconjoară. Dar Turner a vrut s-o luăm în serios. „Speranţă, speranţă, speranţă amăgitoare”, a scris, „unde-ţi mai e piaţa acum?”

Cu aproximativ douăzeci de ani înainte, pictorul peisagist romantic german Caspar David Friedrich a devenit cunoscut datorită picturii ce înfăţişa un vas prins între sloiuri de gheaţă, Naufragiul „Speranţei”. Şi acesta fusese, la rândul său, un episod real despre care artistul citise o relatare în presă. Şi, aproape în aceeaşi perioadă, Gericault, cel mai byronian dintre toţi pictorii, şi-a făcut un nume pictând un alt dezastru pe mare. Fregata Meduza a naufragiat în drum spre

Senegal – o sută patruzeci şi nouă de pasageri au fost urcaţi pe o plută ce urma să fie remorcată de marinarii îmbarcaţi pe şalupe. După un timp, membrii echipajului s-au săturat şi au tăiat frânghiile, lăsând pluta în voia valurilor şi condamnându-i pe pasageri la o moarte aproape sigură. În chip miraculos, au existat câţiva supravieţuitori de la care Gericault a aflat toate detaliile înfiorătoare ale episodului; l-a găsit chiar şi pe dulgherul vasului care construise pluta şi l-a pus să-i facă o machetă în atelierul său. Şi-a închiriat o cameră de lucru în apropierea unui spital ca săi poată studia pe muribunzi. A renunţat la o viaţă de desfătări, s-a ras în cap şi s-a încuiat cu cadavrele de la morgă. Era hotărât să picteze o capodoperă şi cred că a reuşit, dar ciudăţenia este că, în ciuda faptului că e atât de bine documentată, lucrarea arată în întregime ca un exemplu grandios de pictură de compoziţie. În ce priveşte limbajul formal, Gericault s-a inspirat dintr-o epocă eroică anterioară – Renaşterea înaltă – din Potopul lui Michelangelo şi atleţii săi de la Capela Sixtină şi chiar, pentru această pictură în particular, din Schimbarea la faţă a lui Rafael. Altă latură byroniană a lui Gericault, de netrecut cu vederea, era recursul la tradiţia retoricii. În orice caz, Pluta Meduzei a fost menită, şi iniţial şi acceptată ca atare, să fie un exemplu de ceea ce numim realism social, iar Gericault intenţiona să o completeze cu alte două lucrări, de dimensiuni chiar şi mai mari, cu şi mai multe teme revoluţionare: una era deschiderea porţilor unei închisori a Inchiziţiei (mă îndoiesc că auzise de Fidelio, considerată la vremea respectivă un fiasco) şi cealaltă era despre comerţul cu sclavi, pentru care a şi făcut câteva desene pregătitoare. Niciuna dintre ele nu a fost pictată; Gericault era secătuit de puteri şi le-a mărturisit prietenilor că tot ce îşi doreşte este să moară.

Pentru a-şi reveni, a plecat într-o călătorie la Londra, parţial pentru că admira pictura engleză şi parţial pentru că avea o pasiune pentru cai – am putea spune că, în imaginarul romantic, calul este complementul naufragiului –, iar Anglia

era pe atunci ţara cailor. A pictat cursele de derby şi, într-o serie de desene şi litografii, a reparat imaginea eronată a calului mătăhălos şi a brutalităţii peisajului englezesc. După întoarcerea la Paris, a făcut o serie de portrete ale monomanilor care sunt, în opinia mea, printre cele mai reuşite picturi din secolul al XIX-lea. Ele aduc în pictură impulsul romantic de a explora zonele de dincolo de graniţele raţiunii. Deja la vremea aceea, Gericault suferea de leziuni interne, agravate de călărirea celor mai nărăvaşi cai pe care îi putea găsi. Niciun om în putere nu şi-a căutat moartea cu lumânarea cu mai multă hotărâre. A murit la vârsta de treizeci şi trei de ani, puţin mai tânăr decât Byron şi considerabil mai în vârstă decât Shelley şi Keats.

Din fericire, ne-a lăsat un moştenitor spiritual al cărui pesimism era dublat de un intelect mai robust – Delacroix. Când a fost expusă prima lucrare de mari dimensiuni a lui Delacroix, Dante şi Vergilius traversând Styxul, oamenii l-au întrebat pe Gericault dacă nu cumva o pictase el, iar el a răspuns „Aş fi vrut eu”. Doi ani mai târziu, în 1824, Delacroix a pictat un tablou care nu mai era tributar nimănui – Masacrul din Chios. Ca în cazul majorităţii capodoperelor picturii romantice, ea înfăţişează un eveniment real şi reflectă sentimentele generoase ale unor liberali precum Shelley şi Byron, care visau la independenţa Greciei. Găsim şi revoltă în mijlocul compasiunii din această pictură, mai mult poate decât în orice altă lucrare ulterioară a lui Delacroix.

Sentimentele revoluţionare, devenite clandestine odată cu restaurarea monarhiei Casei de Bourbon, puteau fi încă înfăţişate în semn de simpatie pentru victimele oprimării. În 1830, după o serie de episoade dintre cele mai neinspirate din întreaga istorie europeană, Carol al X-lea şi prim-ministrul său au reuşit să stârnească o nouă revoluţie. A fost restrânsă şi de scurtă durată – o afacere meschină în comparaţie cu revoluţiile care au precedat-o şi au urmat-o –, dar a demonstrat că focul nu se stinge niciodată şi că tinerii

romantici din anii 1820 mai simţeau încă dogoarea de la 1792. Armata republicană a fost comandată chiar de unul dintre conducătorii revoluţiei iniţiale, Lafayette. Delacroix s-a înrolat în Garda Naţională (a spus că a făcut-o pentru că îi plăcea uniforma) şi a pictat Libertatea conducând poporul. Este una dintre puţinele picturi programatice ale revoluţiei ce au dreptul de-a pretinde statut de opere de artă, dar este departe de a fi una dintre cele mai bune tablouri ale lui şi, ulterior, nu şi-a mai lăsat niciodată arta să fie influenţată de politica contemporană. Din contră, avea un dispreţ profund pentru epoca în care trăia, pentru materialismul său cras şi credinţa complăcută în progres, iar arta lui este aproape în întregime o încercare de-a evada din ea. S-a refugiat în temele poeziei romantice, în special împrumutate de la Shakespeare, Byron şi Walter Scott. Unele dintre cele mai bune lucrări ale sale sunt inspirate din Byron şi avea capacitatea byroniană de a se autoidentifica cu forţele sublimului – în mod deosebit cu „răgetul leilor şi sabia nimicitoare". Baudelaire spunea că „tigrul, atent la prada sa, are mai puţină lumină în ochi şi mai puţină nerăbdare fremătătoare în muşchi decât lăsa să se vadă marele nostru pictor, când sufletul îi era pe de-a întregul aplecat asupra unei idei”[68]. La ora hrănirii animalelor de la Grădina zoologică din Paris, era copleşit de extaz. Extraordinarele picturi cu vânători de lei sunt cele mai personale dintre lucrările lui.

Delacroix a evadat şi fizic din societatea burgheză prosperă a epocii sale. În 1834, a plecat în Maroc. Ideea îl obseda de ceva vreme, dar când a ajuns acolo, realitatea s-a dovedit destul de diferită de aşteptări. În locul ferocităţii senzuale din visele lui byroniene, a găsit un stil de viaţă atemporal care, susţinea el, era de departe mai clasic decât clasicismul de ceară al academicienilor. A spus că mimica arabilor îi amintea de Cato cel Bătrân.

Avea un mic cerc de prieteni, poeţi şi scriitori, printre care şi Chopin, singurul om pe care l-a iubit şi admirat fără rezerve.

Baudelaire spunea că muzica lui Chopin este ca „o pasăre strălucitoare ce planează în largi ocoluri peste prăpastia cumplită"'[4]. Ar fi putut la fel de bine să extindă această metaforă şi asupra picturii lui Delacroix (pe care o admira enorm), cu menţiunea că abisul nu-l speria deloc pe Delacroix: din contră, îl îmbrăţişa cu braţele deschise. Dintr-o pură întâmplare, unul dintre prietenii lui Delacroix, Thiers, a fost numit prim-ministru, iar acesta i-a încredinţat multe comenzi publice, inclusiv biblioteca din sediul Parlamentului francez. Tipic pentru Delacroix, cea mai impresionantă dintre aceste decoraţiuni îl înfăţişează pe Attila Hunul, călcând în picioare rămăşiţele civilizaţiei antice. Nimeni nu a înţeles mai bine decât Delacroix că am scăpat ca prin urechile acului şi, când starea de spirit i-o dicta, adăuga: „A meritat?”. Dar, până la urmă, nu putea decât să răspundă, fără tragere de inimă, că da. Era conştient că este urmaşul marilor spirite ale Europei Occidentale – Dante, Michelangelo, Tasso, Shakespeare, Rubens, Poussin – numele lor apar frecvent în scrierile sale, iar lucrările lor au fost o sursă de inspiraţie pentru picturile lui. Probabil că ultimul său cuvânt pe acest subiect se află în fresca de mari dimensiuni din Biserica Saint-Sulpice (iar Delacroix, chiar dacă nu era credincios, a fost singurul mare pictor religios din secolul al XIX-lea) ce îl înfăţişează pe Iacov luptându-se cu îngerul. În umbra stejarilor seculari, simboluri ale naturii primitive, omul s-a luptat toată noaptea ca să se opună darului percepţiei spirituale care avea să-i amărască şi să-i complice atât de mult existenţa; se năpusteşte ca un taur asupra îngerului impasibil, dar, până la urmă, nu poate decât să-şi accepte destinul.

Delacroix preţuia cu atât mai mult civilizaţia pentru că era conştient de fragilitatea ei şi nu ar fi fost niciodată atât de naiv, încât să caute o soluţie alternativă în Tahiti. Gauguin era departe de a fi naiv, din orice punct de vedere, şi este surprinzător că nu s-a obosit să se informeze în legătură cu Tahiti care, la vremea când a ajuns acolo, era deja corupt de

europeni de aproape un secol. Ura byroniană faţă de societatea epocii lui l-a împins să fugă cu orice preţ de civilizaţia europeană. Ca şi Delacroix, ce a găsit acolo nu a fost pe măsura aşteptărilor, dar a reuşit să modeleze puţinul pe care l-a găsit într-o reflecţie a visului său. Şi ce a descoperit în Tahiti a fost, în fond, similar cu Marocul lui Delacroix – nobleţe, demnitate, atemporalitate. Curajul cu care s-a agăţat de visul său, în ciuda oricărei decepţii, a fost într- adevăr eroic şi ne face să uităm numeroasele incidente sordide şi groteşti ale vieţii petrecute acolo. Pictura lui, Femei din Tahiti, este o capodoperă comparabilă cu Femeile din Alger a lui Delacroix. Dar nu poţi să nu te întrebi ce se întâmplase cu spiritul european de era nevoie să pleci atât de departe şi să renunţi la atât de multe.
Începutul secolului al XIX-lea a creat o prăpastie la fel de adâncă în societatea europeană ca aceea care a divizat creştinismul în secolul al XVI- lea, ba poate chiar şi mai periculoasă. Pe o parte a prăpastiei era noua clasă de mijloc născută în urma Revoluţiei industriale. Era plină de speranţă şi de energie, dar fără o scară de valori. Prinsă la mijloc între aristocraţia coruptă şi sărăcimea oprimată, ea şi-a creat o moralitate defensivă, convenţională, complăcută şi ipocrită. Caricaturiştii străluciţi ai zilei, Daumier, Gavarni şi Gustave Dore ne-au lăsat mărturii convingătoare despre aceşti domni corpolenţi, protejaţi de paltoanele lor închise până la ultimul nasture, care totuşi păreau încă neliniştiţi, strângându-şi umbrelele în mâini de parcă ar fi fost gata să respingă vreun atac. Pe partea cealaltă a prăpastiei erau spiritele sensibile – poeţii, pictorii, romancierii, încă moştenitori ai mişcării romantice, încă bântuiţi de urgii, încă nişte Iacovi luptându-se cu îngerul. Se simţeau – şi pe bună dreptate – total rupţi de majoritatea prosperă. Ironizau respectabila clasă de mijloc şi pe regele ei burghez, Ludovic-Filip, numindu-i filistini şi barbari. Dar cu ce puteau înlocui moralitatea clasei de mijloc? Ei înşişi se aflau încă în căutarea unui suflet.

Căutarea a continuat pe tot parcursul secolului al XIX-lea,

prin Kierkegaard, Schopenhauer, Baudelaire sau Nietzsche, iar în artele vizuale, prin sculptorul Rodin. El a fost ultimul mare artist romantic, urmaşul direct al lui Gericault, Delacroix şi Byron. Dezamăgirea vieţii sale a fost că nu a câştigat concursul pentru realizarea unui monument închinat lui Byron în Hyde Park. La fel ca-n cazul lor, numeroasele spirite animale nu-i alinau – ci mai degrabă îi amplificau – sentimentul că umanitatea are un destin tragic şi, la fel ca-n cazul lor, întâlnim uneori în expresiile lui de disperare o urmă de exagerare retorică. Dar ce artist a fost! În urmă cu doar douăzeci de ani, se pierdea încă în norul de fum al dezaprobării critice: aceasta este „judecata posterităţii". A fost un inventator al posturilor simbolice ce îţi rămân întipărite în minte şi, uneori, ca toate afirmaţiile suprasimplificate despre sentimente difuze, ele par prea evidente. Faimosul Gânditor, scos din context, este o generalizare obositoare, dar semnificaţia lui devine limpede odată ce este readus în locul său iniţial. Stătea în centrul compoziţiei numite Poarta infernului, pe care Rodin a folosit-o ca pe un repertoriu al statuetelor sale. Iniţial, a fost destul de mic. Toate figurinele lui Rodin aveau dimensiuni rezonabile, cât distanţa de la police la arătător, şi primeau viaţă chiar din mâinile lui. Îşi pierdeau o parte din vitalitate când erau mărite la scară de către asistenţi si încă si mai mult când erau reproduse în marmură. Numele de Poarta infernului i-a fost sugerat lui Rodin de versurile lui Dante: „Lăsaţi speranţa, voi care-aţi trecut"[70] Nu cred că a înaintat foarte mult cu lectura din Divina Comedie si nici nu si-a creat sculpturile cu gândul la Dante, ci ca reacţie la niste impulsuri senzuale puternice. Pe mine, efectul general al porţilor, această continuă învolburare si plutire în ritmurile Art Nouveau mă face oarecum să mă simt de parcă as avea rău de mare; însă figurile individuale sunt salvate de forţa si libertatea cu care sunt modelate, fiecare formă împingându-se la suprafaţă (după cum ne spune chiar Rodin) în momentul ei de maximă tensiune. Iar sutele de modele din ipsos făcute pentru aceste figuri dau impresia unei forţe

creatoare comparabile cu aceea din secolul al XVII-lea.

Rodin nu si-a ascuns niciodată admiraţia pentru sculptura gotică si bizantină, dar propriile lucrări sunt un amestec al tradiţiilor barocă si romantică, nu doar prin conţinut, ci si prin stil. Cu toate acestea, a făcut o lucrare care este atemporală – prea veche sau prea modernă, depinde cum o privesti. Este vorba despre monumentul închinat lui Balzac. Balzac murise deja de mulţi ani când lui Rodin i-a fost încredinţată comanda, iar figura comemorativă trebuia să fie o asemănare idealizată – un obstacol serios pentru el, care lucra întotdeauna după model. Tot ce stia era că Balzac fusese scund si îndesat si că lucra în halat de casă. Trebuia totusi să-l facă pe Balzac să pară colosal – fusese, până la urmă, omul care a dominat imaginarul epocii sale si care a izbutit, în acelasi timp, să-si transcendă epoca. A abordat problema într-o manieră inedită: a făcut cinci sau sase figuri de bărbaţi grasi si goi ca să simtă realitatea fizică a lui Balzac; apoi, după ce le-a contemplat câteva luni, a ales doar una peste care a turnat forma unei ţesături, simbolizând faimosul halat de casă. Astfel, a reusit să dea figurii atât monumentalitate, cât si miscare. Rezultatul este, în opinia mea, cea mai reusită sculptură din secolul al XIX-lea – poate chiar de la Michelangelo încoace. Dar contemporanii lui Rodin nu au fost de aceeasi părere atunci când a fost expusă la Salonul din 1898. Au fost de-a dreptul ultragiaţi. Rodin se dovedise a fi un impostor, un escroc. S-a auzit chiar strigătul la patrie en danger, care ne demonstrează cât de în serios iau francezii arta. Mulţimea dezlănţuită din jurul lucrării, proferând injurii si făcând gesturi ameninţătoare, a căzut de acord într-o singură privinţă: că postura e nenaturală si că niciun corp uman nu se poate ascunde sub o astfel de pânză. Rodin, aflat în apropiere, ştia că nu trebuie decât să lovească sculptura cu un ciocan ca pânza să cadă, lăsând să se vadă corpul pe care îl acoperea. Criticii ostili au spus că seamănă cu un om de zăpadă, cu o piatră funerară megalitică, cu o

bufniţă sau cu un zeu păgân – şi nu greşeau foarte tare, însă astăzi noi nu mai vedem aceste etichete ca pe nişte ofense. Corpul lui Balzac are atemporalitatea unei pietre druidice, iar capul lui, voracitatea unei păsări de pradă. Adevăratul motiv care i-a înfuriat pe oameni era senzaţia că îi poate înghiţi, fără să-i pese nici cât negru sub unghie de părerea lor. Balzac, cu înţelegerea sa fenomenală a motivaţiilor umane, a ironizat valorile convenţionale şi a sfidat opiniile la modă asemenea lui Beethoven şi ar trebui să ne inspire să înfruntăm toate acele forţe care ameninţă să ne prejudicieze umanitatea: minciuni, tancuri, gaze lacrimogene, ideologii, sondaje de opinie, mecanizare, agende, computere – tot pachetul.

54. Byron, „Pelerinajul lui Childe Harold”, Cântul al treilea, traducere de Aurel Covaci, în Opere. Poezia, volumul I, traduceri de Aurel Covaci, Petre Solomon şi Virgil Teodorescu, ediţie îngrijită de Dan Grigorescu şi Lia- Maria Pop, Univers, Bucureşti, 1985, p. 307.

55. Jean-Jacques Rousseau, Despre Contractul social sau Principiile Dreptului Politic, traducere şi studiu introductiv de N. Daşcovici, ediţie îngrijită, postfaţă şi note de Alexandra Bârna, Mondero, Bucureşti, 2007, p. 24.

56. William Blake, „Proverbele Iadului”, în The Marriage of Heaven and Hell / Căsătoria Raiului cu Iadul, ediţie bilingvă, traducere, prefaţă şi note de Cristian Ciceu şi Alex Moldovan, Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 25.

57. Ibidem, p. 29.

58. Ibidem, cap. „Vocea diavolului”, p. 21.

59. „Omul e om, să ştii!”, ed. cit., p. 64.

60. Thomas Osbert Mordaunt, The Call [Chemarea]. Mordaunt, ofiţer britanic şi poet, este cunoscut pentru

această poezie, scrisă în timpul

Războiului de Şapte Ani (1756-1763). Mult timp i-a fost incorect atribuită lui Sir Walter Scott.

61. Christopher Marlowe, „Tamerlan cel Mare”, partea a II-a, în Teatru, traducere de Leon Levitchi si Florentin Toma, note de Leon Levitchi, Univers, Bucureşti, 1988, p. 188.

62. Marele Saint-Bernard este a treia cea mai mare trecătoare din Elveţia, făcând legătura cu Italia. În ^A»», Napoleon a traversat-o ca să salveze Genova, aflată sub ocupaţie franceză, de o armată austriacă de 140 000 de soldaţi.

63. Byron, „Prizonierul din Chillon”, traducere de Virgil Teodorescu, în Opere. Poezia, volumul I, ed. cit., p. 423.

64. Ibidem, p. 433.

65. William Blake, „Proverbele Iadului”, în The Marriage of Heaven and Hell / Căsătoria Raiului cu Iadul, ed. cit., p. 27.

66. Byron, „Pelerinajul lui Childe Harold”, Cântul al treilea, traducere de Aurel Covaci, în Opere. Poezia, volumul I, ed. cit., p. 334.

67. Versurile lui Shelley sunt, în realitate, închinate lui John Keats.

68. Charles Baudelaire, „Eugene Delacroix”, în Curiozităţi estetice, traducere de Rodica Lipatti, prefaţă de Ludwig Grunberg, Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 171.

69. Ibidem, p. 173.

70. Divina Comedie. Infernul, ed. cit., p. 63.

1
3

Materialismul eroic

Imaginaţi-vă un film derulat la mare viteză cu insula Manhattan în ultimii o sută de ani. Ar părea nu atât o lucrare realizată de om, cât o înălţare naturală formidabilă a straturilor pământului. O lume lipsită de Dumnezeu, brutală, violentă, dar pe care nu o poţi bagateliza, pentru că prin energia, tăria voinţei şi puterea de pătrundere a minţii puse în slujba ridicării New Yorkului, materialismul s-a întrecut pe el însuşi. Dorothy Wordsworth a spus despre priveliştea Londrei de pe Westminster Bridge că „era ca unul dintre marile spectacole ale Naturii". Da, natura este violentă şi brutală şi nu prea avem ce să facem în această privinţă. Dar New Yorkul a fost, în fond, construit de oameni. A durat cam tot atât timp să ajungă la forma lui actuală cât le-a luat oamenilor să termine catedralele gotice. Moment în care o idee foarte evidentă ne trece prin minte: în timp ce catedralele au fost construite întru preaslăvirea Domnului, New Yorkul a fost ridicat întru gloria lui mamon: bani, câştig – noua divinitate a secolului al XIX-lea. Atât de multe ingrediente umane asemănătoare au fost amestecate odată cu construirea lui, încât, de la distanţă, chiar pare un oraş celest. De la distanţă. Când te apropii, lucrurile nu mai arată la fel de bine. Multă mizerie şi, în inima luxului, ceva parazitar. Vedem de ce materialismul eroic este în continuare strâns legat de o conştiinţă neîmpăcată. Aşa a fost de la început. Istoric vorbind, primele invenţii şi aplicaţii ale mijloacelor tehnice care au făcut posibilă ridicarea New Yorkului s-au suprapus întocmai cu primele încercări organizate de a îmbunătăţi umanitatea.

Primele mari turnătorii, precum Carron Works sau Coalbrookdale, datează din jurul anului 1780: cartea lui Howard pe tema reformei juridice a fost publicată în 1777, iar eseul lui Clarkson despre sclavie, în 1785. Am putea spune că acestea au fost nişte coincidenţe, întrucât la vremea respectivă majoritatea oamenilor priveau aplicarea puterii mecanice în industrie ca pe un lucru cu care te puteai mândri. Primele tablouri cu industria grea sunt destul de joviale. Nici măcar muncitorii nu au obiectat din cauza condiţiilor de lucru infernale, ci pentru că se temeau că maşinile aveau să-i lase fără locuri de muncă. Singurii oameni care nu s-au lăsat duşi de nas de industrializare în acei ani de început au fost poeţii. Blake, aşa cum ştie toată lumea, credea că fabricile sunt mâna Satanei. „O, Satana, ultimul meu născut... lucrarea-ţi e Moartea Veşnică în Fabrici şi Cazane şi Cuptoare.” Iar Burns, trecând pe lângă Carron Iron Works în 1787, a scrijelit aceste versuri pe cerceveaua unei ferestre:

Nu ne-am făcut pe-aicea vad Că suntem proşti din fire; Ci doar să ştim cum fi-va-n iad Cândva, să nu ne mire.[71]

A durat destul de mult timp – mai mult de douăzeci de ani – până ca oamenii obişnuiţi să înceapă să înţeleagă ce monstru fusese creat.

Între timp, spiritul benevolenţei se întindea tot mai mult. Închisorile au fost reformate, Sir Frederick Eden a publicat primul studiu sociologic intitulat Starea săracilor şi, eclipsând orice altceva, se coagulase o mişcare de abolire a comerţului cu sclavi. Am auzit de multe ori, din partea unor oameni ce vor să treacă drept inteligenţi, afirmaţia că o civilizaţie nu poate exista decât pe baza sclaviei şi, în sprijinul acestei teorii, invocă exemplul Greciei antice din secolul al V-lea. Dacă definim civilizaţia în termeni de timp liber şi superfluitate, există o sămânţă de adevăr în această doctrină revoltătoare. Am încercat în această carte să definesc civilizaţia în termenii forţei creatoare şi ai extinderii facultăţilor umane. Iar din acest punct de vedere sclavia este abominabilă. Ba chiar, în ceea ce priveşte strict această chestiune, ea înseamnă o sărăcie lucie. Pe parcursul marilor epoci ale realizărilor umane despre care am discutat, mulţimile lipsite de voce au trecut prin vremuri grele. Sărăcie, foamete, epidemii, boală: ele au fost fundalul istoriei până spre sfârşitul secolului al XIX-lea, iar majoritatea oamenilor le priveau ca fiind inevitabile – ca vremea rea. Nimeni nu credea că ar putea fi eradicate: Sfântul Francisc visa să sanctifice sărăcia, nu să o abolească. Vechile Legi ale săracilor[72] nu erau menite să stârpească sărăcia, ci să-i împiedice pe săraci să devină o pacoste. Câte un act ocazional de caritate era suficient. Îmi vine în minte o gravură englezească de tip mezzo-tinto făcută după Beechey, intitulată Caritatea rustică, în care o fetiţă drăguţă îi întinde cu timiditate mâna unui băiat zdrenţăros tremurând de frig. Dedesubt este scris: „Uite, băiat sărac cu capul gol, ia de aici jumătate de penny". Nu demonstrează o preocupare foarte serioasă. Dar sclavia şi comerţul cu sclavi, ei, asta era altceva: în primul rând, contraveneau învăţăturii creştine; în al doilea rând, erau ezoterice – nu erau ceva care să te înconjoare ca aerul, precum sărăcia de-acasă. Iar ororile pe care le implicau erau cu adevărat îngrozitoare: până şi celor mai insensibili oameni din secolul al XVIII-lea li se întorcea stomacul pe dos când auzeau poveştile despre „traversarea de mijloc”. Se estimează că peste nouă milioane de sclavi au murit de căldură sau sufocare pe drumul dinspre Africa spre America: o cifră remarcabilă, chiar şi după standardele de astăzi.

Astfel că mişcarea de abolire a sclaviei a devenit prima expresie colectivă a conştiinţei nou-trezite. A durat foarte mult până când a avut câştig de cauză. La mijloc erau şi interesele personale. Sclavii erau o proprietate şi nici măcar cei mai aprigi revoluţionari, în frunte cu Robespierre, nu puneau la îndoială drepturile sacre ale proprietăţii. Cei mai respectabili oameni din Anglia sprijineau sclavia: primul discurs al lui Gladstone7[3] în Parlament a fost în favoarea ei. Dar Clarkson a venit cu statistici categorice, iar Wilberforce7[4] s-a dedicat cauzei cu tot devotamentul şi farmecul său legendar. Comerţul cu sclavi a fost interzis în 1807, iar în 1833, în timp ce Wilberforce se afla pe patul de moarte, sclavia a fost abolită.

Trebuie să privim acest succes ca pe un pas înainte pentru rasa umană şi să fim mândri, cred eu, că s-a întâmplat în Anglia. Dar nu prea mândri. Victorienii se făleau cu asta, dar au ales să închidă ochii în faţa unei situaţii la fel de înfiorătoare în care se aflau chiar conaţionalii lor. Anglia intrase în război cu Franţa având conştiinţa triumfătoare a noii sale puteri industriale. După douăzeci de ani, Anglia a ieşit victorioasă, dar, eşuând să controleze progresul industrial domestic, a suferit o pierdere în termenii vieţilor omeneşti, de departe mai costisitoare decât orice înfrângere militară.

Într-o primă fază, Revoluţia industrială a făcut şi ea parte din mişcarea romantică. Aş putea chiar să fac o digresiune şi să menţionez că pictorii îşi îndreptaseră de multă vreme atenţia spre turnătorii ca să amplifice efectul plastic al lucrărilor printr-un aşa-zis aer romantic; turnătoriile au intrat în pictură ca simboluri ale gurii iadului. Primul care a făcut asta (din câte ştiu eu) a fost Hieronymus Bosch în jurul anului 1485. Bosch venea dintr-o regiune a Ţărilor de Jos care fusese printre primele zone industrializate din Europa şi, încă din copilărie, suflul turnătoriilor de fier trebuie să fi îmbogăţit ororile închipuirii sale, care îl bântuiau, cu încă o imagine sugestivă. Bosch era foarte admirat la Veneţia, iar în lucrările

lui Giorgione şi ale urmaşilor săi – primii romantici conştienţi de ceea ce sunt – turnătoria apare ca gura lumii subterane păgâne. Aceleaşi furnale scuipând flăcări reapar la pictorii peisagişti romantici de la începutul secolului al XIX-lea, la Cotman şi, ocazional, la Turner (destul de rar, însă – relaţia lui cu Revoluţia industrială trebuie să fi fost asemănătoare cu aceea a lui Rafael cu umanismul). Cele mai inedite reprezentări apar la un pictor obscur confundat cu Martin nebunuF[5], care a asimilat efectele dramatice şi chiar şi arhitectura industrialismului şi le-a folosit ca fundal al ilustraţiilor pe care le-a făcut pentru Milton şi Biblie. Imaginile sale panoramice cu regatul Satanei, mai ample şi mai sinistre decât platourile de filmare ale lui D.W. Griffith, erau o evoluţie firească a stilului contemporan, iar el a fost şi primul care a văzut importanţa tunelului asupra imaginaţiei secolului al XIX-lea timpuriu.

În orice caz, influenţa Revoluţiei industriale asupra picturii romantice este un subiect secundar, aproape o impertinenţă în comparaţie cu influenţa pe care a avut-o asupra vieţii umane în general. Nu este nevoie să vă reamintesc cu câtă cruzime i-a înjosit şi exploatat pe atât de mulţi oameni timp de şaizeci sau şaptezeci de ani. Nu era vorba de natura muncii, cât de organizarea ei. Primele turnătorii fuseseră mici întreprinderi – nişte afaceri de familie, am putea spune – şi, în primele faze, mişcarea industrială i-a ajutat semnificativ pe oamenii de rând să scape de sărăcia şi mai dezesperantă din mediul rural. Distructivă a fost amploarea ei. Între 1790 şi 1800, au apărut marile turnătorii şi fabrici dezumanizante. Războiul de ţesut mecanic a lui Arkwright, inventat în jurul anului 1770, este mereu citat ca începutul producţiei în masă, şi pe bună dreptate; iar omul pe care îl vedem imortalizat în chip fidel pentru noi de Joseph Wright of Derby este reprezentantul tipic al noilor potentaţi care aveau să domine industria, de atunci până în zilele noastre. El şi alţii ca el i-au dat Angliei un avans considerabil în economia secolului al XIX-lea, dar au creat şi acea dezumanizare care îi obseda pe aproape toţi marii scriitori cu imaginaţie ai vremii. Cu mult înaintea lui Carlyle şi Karl Marx – mai precis pe la 1810 – Wordsworth a descris introducerea schimbului de noapte:

Revărsaţi-s acum ai zilei slujitori; Şi, cum se ivesc din rugul luminat, O trupă proaspătă-i întâmpină – la uşa agloi

Această nouă religie a câştigului era susţinută de o doctrină fără de care nu şi-ar fi putut păstra niciodată autoritatea în faţa victorienilor, acei oameni cu picioarele pe pământ. Prima dintre cărţile sale sacre – tipărită în 1798 – a fost Eseu asupra principiului populaţiei a clericului Malthus, în care se demonstra că populaţia întotdeauna va avea o rată de creştere mai mare decât mijloacele de subzistenţă. În consecinţă, marea majoritate a populaţiei era sortită sărăciei şi lipsurilor. Această teorie deprimantă, care nu poate fi complet ignorată nici măcar în ziua de astăzi, a fost avansată în numele ştiinţei. Din păcate, textul lui Malthus conţinea sintagme de genul „omul nu poate să pretindă dreptul la cea mai mică porţie de mâncare''. Iar acestea aveau să fie folosite pentru a justifica exploatarea inumană a forţei de muncă. Celelalte cărţi sacre erau teoriile economice ale lui Ricardo, un alt om zelos care scria în numele ştiinţei, însă inexorabil. Libera iniţiativă şi supravieţuirea celor mai puternici: este limpede cât de mult semănau cu legile naturii şi, de fapt, amândouă aveau să fie incluse în teoriile selecţiei naturale ale lui Darwin.

Când le-am numit cărţi sacre, nu am glumit. Textele lui Malthus şi Ricardo au fost luate ca nişte scripturi de unii dintre cei mai chibzuiţi, ba chiar pioşi oameni, care le-au folosit ca să justifice acţiuni pe care altfel nu s-ar fi gândit niciodată să le sprijine din motive umanitare. Ipocrizie? Să fim serioşi, ipocrizia a existat dintotdeauna – unde ar fi ajuns marii scriitori satirici, de la Moliere încoace, fără ea? Însă secolul al XIX-lea, cu clasa lui de mijloc fragilă şi dependentă de un sistem economic inuman, a creat ipocrizie la o scară nemaiatinsă înainte. În ultimii aproximativ patruzeci de ani, termenul de ipocrizie a devenit un fel de etichetă cu care secolul al XIX-lea vine la pachet, tot aşa cum frivolitatea a rămas lipită de secolul al XVIII-lea – din motive la fel de întemeiate. Reacţia împotriva ei continuă şi astăzi; şi, deşi e bine să se primenească aerul, cred că această reacţie a făcut mult rău discreditând toate domeniile virtuţii. Până şi cuvintele „pios'', „respectabil', „vrednic' au devenit invective, folosite doar ironic.

Se spune că ipocrizia colectivă este un fenomen victorian. Dar ea datează, de fapt, chiar de la începutul secolului. Iată ce spunea Blake în 1804:

Siliţi pe cei săraci cu-o coajă de pâine să trăiască, prin dulci şi blânde meşteşuguri. [...]

când un om arată palid

De cumpătare şi de trudă, spuneţi-i că arată sănătos şi fericit;

Şi când copiii săi dau semne că-s bolnavi, lăsaţi-i să moară; sunt destui

Născuţi, chiar sunt prea mulţi, şi Pământul nostru fi-va copleşit

Fără aceste meşteşuguri.[76]

Dar, oricât de cutremurător ni s-ar părea felul inuman în care au fost acceptate dogmele lui Malthus, adevărul îngrozitor e că rata de creştere a populaţiei chiar a fost cât pe-aci să ne termine. A fost o lovitură foarte puternică dată civilizaţiei, cum nu mai primise de la invaziile barbare încoace. Iniţial, a dus la ororile sărăciei urbane şi, apoi, la înfiorătoarele contramăsuri ale birocraţiei şi înregimentării. Trebuie să fi părut – şi e posibil să mai pară încă – o situaţie fără scăpare; dar acest lucru nu scuză în niciun fel insensibilitatea cu care oamenii înstăriţi au ignorat condiţiile de viaţă ale celor săraci, de care depindea într-o mare măsură propria lor bunăstare – şi toate astea în ciuda numeroaselor descrieri detaliate şi elocvente pe care le aveau la dispoziţie. E suficient să menţionez doar două: Situaţia clasei muncitoare din Anglia a lui Engels, scrisă în 1844 şi romanele scrise de Dickens între 1838 şi 1854, între Nicholas Nickleby şi Timpuri grele.

Cartea lui Engels este prezentată ca fiind o mărturie imparţială, dar ea reprezintă, în realitate, strigătul disperat al unui tânăr asistent social, şi prin asta a conferit – şi continuă s-o facă – dinamul afectiv al marxismului. Marx l-a citit pe Engels – nu ştiu cine altcineva a mai făcut-o, dar a fost îndeajuns. Toată lumea l-a citit însă pe Dickens. Niciun alt autor nu a fost iubit cu mai multă patimă, chiar în timpul vieţii, de către un eşantion atât de substanţial şi de reprezentativ al societăţii. Romanele lui au dus la reforma justiţiei, la schimbări ale procedurilor din curţile de judecată, la interzicerea execuţiilor publice, efectele lor pozitive ricoşând în zeci de alte domenii. Însă cumplitele sale descrieri ale sărăciei au avut foarte puţine rezultate concrete: parţial pentru că problema era prea extinsă, parţial pentru că politicienii erau prizonierii intelectuali ai economiei clasice. Şi parţial, trebuie s-o recunoaştem, pentru că Dickens însuşi, în ciuda generozităţii sale spirituale, îşi satisfăcea un fel de plăcere sadică descriind aceste grozăvii. Primii ilustratori ai lui Dickens au fost prea caricaturali şi incompetenţi din punct de vedere artistic ca să-i transmită sentimentele faţă de societate. Imaginile care se potrivesc cel mai bine cu Dickens sunt cele ale ilustratorului francez Gustave Dore. Şi-a început cariera făcând caricaturi, însă imaginile din Londra l-au trezit la realitate. Desenele lui au fost făcute prin anii 1870, după moartea lui Dickens. Dar e uşor de văzut că lucrurile nu se schimbaseră prea mult. Poate că a fost nevoie de un străin care să vadă adevărata faţă a Londrei şi de cineva cu minunatele talente artistice ale lui Dore pentru ca această felie consistentă de mizerie umană să fie redată cu credibilitate.

Presupun că Dickens a depus mai mult efort decât oricine altcineva pentru răspândirea acestei conştiinţe trezite la viaţă, dar nu trebuie să îi uităm pe reformatorii pragmatici de dinaintea lui. La începutul perioadei, pe quakeriţa Elizabeth Fry care, într-o altă epocă, ar fi fost cu siguranţă canonizată, dat fiind că influenţa ei spirituală asupra prizonierilor de la Newgate a fost cu adevărat divină. Iar la mijlocul secolului, pe Lordul Shaftesbury, a cărui luptă îndelungată împotriva exploatării copiilor în fabrici îl aşază alături de Wilberforce în istoria umanitarismului.

Lupta reformatorilor timpurii cu societatea industrializată reprezintă ceea ce eu consider că este cea mai mare realizare civilizatoare a secolului al XIX-lea, umanitarismul. Am devenit atât de obişnuiţi cu abordarea umanitară, încât tindem să uităm cât de puţin conta în primele epoci ale civilizaţiei. Întrebaţi-l pe orice om cu un minim de bun-simţ din Anglia sau America care crede că este calitatea ce contează cel mai mult când vine vorba despre comportamentul uman: pariez că o să răspundă „bunătatea”. Nu este un cuvânt care să-i fi trecut prin cap niciunuia dintre protagoniştii de până acum ai acestei cărţi. Dacă l-am fi întrebat pe Sfântul Francisc ce primează în viaţă, ar fi răspuns, aşa cum ştim prea bine, „castitatea, obedienţa şi sărăcia”; Dante sau Michelangelo ar fi pomenit „condamnarea josniciei şi a nedreptăţii”; Goethe, „să trăieşti deplin şi frumos”. Dar bunătatea nu ar fi fost menţionată niciodată. Strămoşii noştri nici măcar nu foloseau cuvântul şi nu puneau mare preţ pe această calitate – poate doar în măsura în care apreciau compasiunea. În ziua de astăzi, am senzaţia că subestimăm marea realizare umanitară a secolului al XIX-lea. Am uitat grozăviile acceptate ca atare în perioada victoriană timpurie: sutele de cazuri de biciuiri zilnice aplicate unor oameni complet nevinovaţi, înrolaţi în armată sau marină; femeile înlănţuite trei câte trei, hurducându-se pe străzi în căruţe fără adăpost, în drumul lor spre exilul în colonii. Acestea şi multe alte, chiar şi mai îngrozitoare, acte de cruzime erau puse în practică de agenţii elitei conducătoare, de obicei în numele apărării proprietăţii.

Unii filosofi, de la Hegel încoace, ne spun că umanitarismul este o slăbiciune, o condiţie a automulţumirii şi a sentimentalismului, inferioară spiritual cruzimii şi violenţei, iar acest punct de vedere a fost îmbrăţişat cu entuziasm de romancieri, dramaturgi şi producători teatrali. Este adevărat că bunătatea e, într-o anumită măsură, vlăstarul materialismului, iar acest lucru i-a făcut pe antimaterialişti s-o dispreţuiască, privind-o ca produs a ceea ce Nietzsche numea o moralitate a sclavilor. El ar fi preferat cu siguranţă cealaltă latură a temei acestui capitol, încrederea de sine eroică a oamenilor pentru care nimic nu era imposibil, oamenii care au construit în forţă primele căi ferate de-a lungul şi de-a latul

Angliei.

Aplicarea forţei aburului în producţie doar a intensificat ceva deja existent. Fabrica lui Wordsworth era alimentată de apă. Dar locomotiva a creat un context cu adevărat inedit: o nouă fundaţie a unităţii, un nou concept al spaţiului – un context cu care nu s-a ajuns până la capăt nici măcar astăzi. Cei douăzeci de ani de după călătoria legendară făcută de Racheta lui Stephenson[77] pe linia Manchester-Liverpool au fost ca o amplă campanie militară, caracterizată de voinţă, curaj, dârzenie, înfrângeri neaşteptate şi victorii neprevăzute. Muncitorii irlandezi care au construit calea ferată erau ca o grande armee, oameni dintr-o bucată care încă se mândreau în felul lor cu propriile realizări. Inginerii le erau mareşali.

Chiar la începutul acestei cărţi, am afirmat că putem spune mai multe despre o civilizaţie uitându-ne la arhitectura sa decât la orice altceva lăsat în urmă – în opinia mea. Pictura şi literatura depind în general de indivizi imprevizibili. Dar arhitectura este, într-o anumită măsură, o artă colectivă – sau cel puţin depinde de o relaţie mult mai strânsă între beneficiar şi creator decât în celelalte arte. Judecându-l după arhitectura sa în sensul strict al cuvântului, secolul al XIX-lea nu se prezintă foarte bine. Există mai multe explicaţii pentru asta. Una dintre ele este lărgirea perspectivei istorice, care le-a permis arhitecţilor să recurgă la o varietate de stiluri. Nu este o nenorocire atât de mare pe cât se credea. De exemplu, mie mi se pare că Palatul Westminster arată mult mai bine în veşmântul său pseudogotic decât ar fi făcut-o în cel clasic, care ar fi fost, la rândul său, o imitaţie a antichităţii. Designul lui Barry se leagă frumos de cotul Tamisei, iar turnurile gotice ale lui Pugin se pierd în aerul londonez ceţos. Trebuie, cu toate acestea, să recunosc că multe dintre clădirile publice din secolul al XIX-lea sunt lipsite de stil şi neconvingătoare. Şi cred că acest lucru se întâmplă pentru că energia puternic creatoare a epocii nu era îndreptată înspre primării şi conace, ci înspre ce era pe atunci privit drept inginerie, iar la vremea respectivă doar în inginerie putea fi folosit din plin noul material ce avea să transforme arta de a construi – fierul. Prima epocă a fierului a fost un moment de turnură în istoria civilizaţiei şi am putea spune acelaşi lucru şi despre cea de-a doua. În 1801, Telford a făcut o propunere pentru refacerea London Bridge: un pod cu o singură arcadă de fier. Era fabulos şi atemporal. Nu s-a construit niciodată şi poate că depăşea capacităţile tehnice ale vremii. Dar, prin 1820, Telford a reuşit să facă Menai Bridge, primul mare pod suspendat, o idee ce îmbină frumuseţea şi funcţionalitatea atât de bine, încât de-abia dacă a mai fost modificată, ci doar reprodusă la scară mai mare, până în ziua de astăzi.

În secolul al XVI-lea, florentinul Giorgio Vasari a scris Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor. În Anglia secolului al XIX-lea, Samuel Smiles, un barometru demn de încredere al epocii sale, a scris Vieţile inginerilor. Smiles credea, mai presus de orice, în gust şi moderaţie şi probabil acesta este motivul pentru care de abia îl menţionează pe cel mai strălucit reprezentant al mişcării, un om care îşi merită locul alături de eroii anteriori din această carte, Isambard Kingdom Brunel. Brunel a fost un romantic înnăscut. Chiar dacă a fost fiul unui inginer bine-cunoscut, crescut de mic în sânul unei industrii care depindea de calcule precise, a rămas toată viaţa un îndrăgostit de imposibil. De fapt, încă din copilărie s-a simţit moştenitorul unui proiect pe care chiar şi el îl credea de nerealizat: planul tatălui de a construi un tunel pe sub Tamisa. Când avea douăzeci de ani, tatăl lui l-a pus la conducerea proiectului şi, astfel, a început seria de triumfuri şi dezastre care aveau să-i marcheze întreaga carieră. Avem documentări atât ale unora, cât şi ale celorlalte: o pictură cu marele dineu ţinut în tunel când construcţia ajunsese la jumătate, cu tatăl Brunel felicitându-şi fiul şi, în spatele lor, o masă plină de personalităţi notorii. Tipic pentru Brunel, când s-a ajuns la următoarea deschidere a tunelului, s-a întins o masă la fel de bogată pentru o sută cincizeci dintre săpătorii lui. Două luni mai târziu, barajul s-a prăbuşit şi apa a năvălit înăuntru pentru a treia oară şi avem desene cu cadavrele pescuite din şuvoi. Până la urmă, tunelul a fost finalizat. Aceasta era calea lui Brunel şi a planurilor lui: erau atât de îndrăzneţe, încât acţionarii se speriau şi se retrăgeau – uneori, mă simt nevoit s-o spun, pe bună dreptate. Chiar şi podul său din Clifton, multă vreme cel mai frumos pod suspendat din lume, a fost terminat de abia la treizeci de ani după ce a fost

proiectat. A existat însă un proiect pentru care Brunel a luptat şi pe care a reuşit să-l termine – Great Western Railway. Fiecare pod şi fiecare tunel a ridicat o problemă, necesitând eforturi incredibile de imaginaţie, energie şi muncă de convingere şi producând rezultate cu adevărat splendide. Cea mai dramatică problemă dintre toate a fost Box Tunnel, de trei kilometri lungime, în pantă, cu o jumătate din el trecând printr-o stâncă pe care Brunel, în ciuda tuturor sfaturilor primite, nu a asigurat-o. Cum Dumnezeule au reuşit oamenii aceştia s-o scoată la capăt? Cu târnăcopul în mână, la lumina torţelor şi cărând molozul afară cu caii. Au existat inundaţii, prăbuşiri: a costat viaţa a mai mult de o sută de oameni. Dar, în 1841, un tren a pufăit prin el şi, începând din ziua aceea, timp de mai bine de un secol, fiecare băieţel a visat să se facă mecanic de locomotivă. Ultima lucrare a lui Brunel a fost podul care străbate râul Tamar la Saltash; a fost terminat la timp cât să mai apuce să-l traverseze cu primul tren, întins pe patul de moarte.

Podul de la Saltash este mai puţin pitoresc decât cel de la Clifton, dar e, de fapt, un exemplu mult mai original de inginerie care a implicat toate principiile de construcţie, atât în ceea ce priveşte scufundarea stâlpului central, cât şi puntea cu grinzi în consolă, lucruri ce aveau să fie folosite de ingineri pe tot parcursul secolului următor. Brunel este strămoşul New Yorkului şi trebuie să recunosc că-şi joacă bine rolul. Ne-a rămas fotografia lui, stând, cu tot cu trabuc, în faţa lanţului folosit la inaugurarea – ori, mai degrabă, la fiascoul inaugurării – marii lui nave cu aburi, Great Eastern. Era cel mai grandios vis al său. Prima navă cu aburi care a traversat Atlanticul în 1838 avusese doar 700 de tone. Great Eastern a lui Brunel urma să aibă 24 000 de tone – un adevărat palat plutitor. Faptul că a reuşit s-o construiască e uimitor în sine. Dar e fără îndoială că a mers prea departe şi, deşi Great Eastern a plutit într-un final şi a traversat Atlanticul, întârzierile şi nenorocirile pe care le-a provocat i-au grăbit sfârşitul creatorului său. Dar vasul cu traseu transatlantic era încă un mod prin care secolul al XIX-lea îşi crea o nouă lume a formelor şi propria arhitectură.

„Cresc formele”, afirma Walt Whitman, scriind în anii 1860,

„Formele fabricilor, arsenalelor, turnătoriilor, pieţelor, Formele şinelor duble ale căilor ferate, Formele traverselor]

Îmi imaginez că Walt Whitman se gândea la Brooklyn Bridge, construit în 1867 de marele inginer pe nume Roebling. Turnurile sale au fost mult timp cele mai înalte clădiri din New York – de fapt, tot New Yorkul modern, New Yorkul eroic a început cu Brooklyn Bridge. „Schelăriile ample, grinzile, arcele.'' Whitman ar fi fost la fel de încântat de Forth Bridge, aşa cum sunt şi eu, deşi este un anacronism, un fel de monstru preistoric – un brontozaur al tehnologiei. Pentru că la vremea când a fost terminat, în 1890, noile forme o luaseră deja în direcţia opusă, a greutăţii reduse şi a economiei de mijloace, caracteristicile podului suspendat.

Noul Forth Bridge este stilul care ne aparţine, este expresia timpului nostru aşa cum barocul era expresia secolului al XVII-lea şi este rezultatul unui veac de inginerie. Este o creaţie inedită, dar este legat de trecut printr-una dintre principalele tradiţii neîntrerupte ale gândirii vest-europene: tradiţia matematicii. Din acest motiv, constructorii catedralelor gotice, marii arhitecţi şi pictori ai Renaşterii – Piero della Francesca şi Leonardo da Vinci –, dar şi marii filosofi ai secolului al XVII-lea – Descartes, Pascal, Newton şi Wren – l-ar fi privit cu toţii cu mult respect.

Poate părea ciudat că analizăm arta secolului al XIX-lea în termeni de tuneluri, poduri şi alte realizări inginereşti. Cu siguranţă, acest punct de vedere ar fi îngrozit spiritele mai sensibile ale vremii. Înverşunarea lui Ruskin la adresa căilor ferate a produs capodopere de invective, deşi, tipic pentru el, a scris şi o descriere rapsodică a locomotivei. Un răspuns pentru aceşti esteţi ar fi fost vizita la Expoziţia Universală din anul 1851. Clădirea, aşa-numitul Palat de Cristal, a fost un exemplu de inginerie pură bazată pe principiile lui Brunel (şi, de fapt, foarte admirată de el). Era impresionantă, într-un stil cumva sobru, şi a fost lăudată de arhitecţii „funcţionalişti” din anii 1930. Dar înăuntrul acestei manifestări de inginerie se găsea artă. E drept, multe lucruri ciudate se întâmplă în istoria bunului-gust. Cu toate acestea, mă îndoiesc că marea parte a lucrărilor de artă admirate cu atâta bună-credinţă la Expoziţia Universală vor reveni vreodată la modă: motivul este că nu exprimau nicio convingere reală şi nu erau, prin urmare, conduse de niciun imbold stilistic. Noile forme ale vremii se bazau pe linii drepte – liniile drepte ale grinzilor din fier, liniile drepte ale oraşelor industriale –, cea mai scurtă cale între două puncte. Arta ornamentală expusă la Palatul de Cristal se baza pe curbe – curbe alunecoase, elaborate şi fără rost, ce maimuţăreau arta de lux a secolului precedent.

Desigur că la vremea Expoziţiei Universale se produceau şi lucrări de artă în sensul convenţional al expresiei – picturi şi sculpturi –, dar, în marea lor majoritate, nu erau foarte bune. A fost una dintre acele perioade lipsite de energie din istoria artei, care se repetă aproape în fiecare secol. Marii artişti – Ingres şi Delacroix – îmbătrâniseră, iar opera lor (în afara portretisticii) se ocupa aproape în exclusivitate de legende şi mitologie. Artiştii mai tineri încercau să ţină pasul cu prezentul şi făceau o demonstraţie de aşa-numită conştiinţă socială. În Anglia, cea mai faimoasă încercare a fost făcută de Ford Madox Brown în pictura intitulată Munca, începută în 1852. Ea reflectă filosofia lui Carlyle, care este înfăţişat în partea dreaptă a lucrării, rânjind sardonic (împreună cu prietenul său Frederick Denison Maurice, socialistul creştin). În centrul compoziţiei sunt terasierii, de a căror muncă depinde toată prosperitatea secolului al XIX-lea, puternici ca nişte eroi, chiar dacă, ca întotdeauna la Madox Brown, uşor groteşti. Ei sunt oamenii care au construit Box Tunnel şi mă depăşeşte complet de ce trebuie să sape o groapă imensă în mijlocul unei străzi liniştite din Hampstead. În jurul lor sunt tot felul de pierde-vară, eleganţi şi mondeni, oameni care încearcă să treacă neobservaţi, nevoiaşi sau, pur şi simplu, impertinenţi. Madox Brown s-a uitat la oameni, în special la oamenii fără suflet, cu o privire intensă ce îi salvează lucrările de banalitatea obişnuită a realismului social. Cu toate acestea, Munca este o pictură descriptivă şi, prin urmare, oarecum provincială. Însă în Franţa, exact în aceeaşi perioadă, au apărut doi pictori al căror realism social era bine înfipt în tradiţia europeană – Gustave Courbet şi Jean Francois Millet. Amândoi au fost revoluţionari; în 1848, Millet era probabil comunist, chiar dacă, atunci când lucrările lui au ajuns să aibă

succes, informaţiile despre orientările lui politice au fost muşamalizate; Courbet a rămas un rebel şi a fost închis pentru rolul său în Comuna din Paris – ba chiar a scăpat de execuţie ca prin minune. În 1849, a pictat doi spărgători de piatră – din păcate, lucrarea a fost distrusă la Dresda în timpul războiului. Courbet nu şi-a dorit decât să redea un vecin bătrân, fără niciun artificiu, dar pictura a fost văzută de prietenul Max Buchon care i-a zis că este primul mare omagiu adus muncitorilor etc., etc. Courbet a fost încântat de idee şi a declarat că oamenii din oraşul său natal Ornans au vrut s-o aşeze deasupra altarului bisericii locale. Dac-ar fi adevărat, lucru în privinţa căruia mă îndoiesc foarte mult, atunci acesta trebuie să fi fost începutul statutului său de objet de culte, pe care l-a păstrat până în zilele noastre. Ea este indispensabilă oricărui teoretician de artă marxist. În anul următor, Courbet a pictat un exemplu şi mai impresionant de simpatie purtată omului de rând în lucrarea lui enormă cu înmormântarea din Ornans. Renunţând la orice artificiu plastic, care presupune inevitabil un anumit grad de ierarhizare şi subordonare, şi înşiruindu-şi personajele pe un singur rând, Courbet reuşeşte să redea senzaţia de egalitate în prezenţa morţii.

Opera lui Millet este mai prost receptată astăzi pentru că, spre sfârşitul vieţii, a făcut câteva lucrări sentimentale care au devenit populare. Însă desenele care înfăţişează bărbaţi şi femei lucrând pe câmp sunt mai dure decât cele ale lui Courbet şi bazate pe o experienţă mai directă. Nu e de mirare că au avut o influenţă decisivă asupra lui Van Gogh. Ele ne aduc aminte de un pasaj scris de eseistul din secolul al XVII-lea La Bruyere, în care conştiinţa societăţii simandicoase este pentru prima dată confruntată cu realitatea ţăranului:

Vezi anumite animale sălbatice, masculi şi femele, răspândite pe câmp, învineţite şi tare pârlite de soare, legate de pământul pe care îl răscolesc şi-l răvăşesc cu o dârzenie de nebiruit; au ca un fel de glas articulat, şi când se ridică în picioare arată un chip omenesc. Şi, într-adevăr, sunt oameni.[79]

Pe parcursul acestei cărţi, m-am folosit de lucrări de artă ca să ilustrez diverse etape ale civilizaţiei. Dar relaţia dintre artă şi societate nu este deloc simplă sau previzibilă. O abordare pseudomarxistă funcţionează relativ bine în cazul artelor decorative şi al mediocrităţilor de genul Wright of Derby, dar artiştii străluciţi par întotdeauna să-ţi scape printre degete şi să înoate împotriva curentului. Să luăm, de exemplu, tabloul lui Seurat La scăldat în Asnieres, fără îndoială una dintre cele mai reuşite picturi din secolul al XIX-lea. În fundal sunt coşurile fabricilor, iar în prim-plan, un melon, ghete cu gaică şi alte simboluri proletare; însă clasificarea ei ca exemplu de realism social ar fi absurdă. Marea realizare a picturii nu sunt personajele sale, ci felul în care îmbină încremenirea monumentală a unei fresce renascentiste cu lumina vibrantă a impresioniştilor. Este creaţia unui artist liber de presiunea socială.

Niciodată nu au fost artiştii mai rupţi de societate şi de sursele oficiale de patronaj ca aşa-zişii impresionişti. Relaţia lor senzuală cu peisajul prin intermediul culorii nu pare deloc legată de curentele intelectuale ale vremii. La apogeul creaţiei lor – între 1865 şi 1885 – erau priviţi ca nişte lunatici şi ignoraţi complet. Cu toate acestea, nu încape nicio urmă de îndoială că ei erau artiştii pentru care aveau să fie reţinuţi acei ani. Cel mai mare dintre ei, Cezanne, s-a retras la Aix-en-Provence, unde ignoranţa provincială îl lăsa să-şi împlinească ţelurile dificile în voie. Alţii aveau să-şi cultive senzaţiile în zonele rurale ale regiunii Île-de-France. Însă unul dintre ei, Renoir, a continuat o vreme să locuiască la Paris şi să înfăţişeze viaţa pe care o vedea. Renoir era sărac, iar oamenii pe care îi picta nu erau nici celebri, nici bogaţi. Dar erau fericiţi. Înainte să facem generalizări sumbre despre sfârşitul secolului al XIX-lea – suferinţele celor săraci, luxul opresiv al celor bogaţi şi aşa mai departe –, ar trebui să ne aducem aminte că două dintre cele mai frumoase picturi ale perioadei sunt Dejunul vâslaşilor şi Le Moulin de la Galette ale lui Renoir. Nu tu conştiinţă

trezită la viaţă, nu tu materialism eroic. Niciun Nietzsche, niciun Marx, niciun Freud. Doar un grup de oameni obişnuiţi care se simt bine.

Impresioniştii nu şi-au propus să fie populari. Din contră, s-au resemnat cu zeflemeaua publică, dar s-au bucurat până la urmă de un succes relativ. Singurul mare pictor din secolul al XIX-lea care şi-a dorit din toată inima popularitatea a fost, în mod ironic, singurul care nu a avut niciun strop de succes în timpul vieţii, Vincent Van Gogh. Cu ceva timp în urmă, conştiinţa deşteptată luase o formă practică, materialistă. Până şi Elizabeth Fry, cu firea sa puternic religioasă, era destul de rezonabilă în cerinţele ei. Însă, în a doua parte a secolului al XIX-lea, sentimentele de ruşine legate de starea societăţii au devenit mai intense. În locul acţiunii binefăcătoare a apărut nevoia de ispăşire. Nimeni nu a exprimat asta mai bine decât a făcut-o Van Gogh în picturile, desenele, scrisorile şi în viaţa lui. Scrisorile sale (printre cele mai emoţionante mărturii care ne-au fost lăsate de un spirit uman) demonstrează că era un om profund religios. În prima parte a carierei, a fost sfâşiat între vocaţia de pictor şi cea de predicator şi, timp de câţiva ani, predicatorul a părut să aibă câştig de cauză. Dar să predice nu era suficient. Ca şi Sfântul Francisc, trebuia să-şi lege soarta de sărăcia celor mai sărmani şi mai nenorociţi dintre semenii săi, iar condiţiile din Belgia industrială erau probabil mai rele decât acelea din Umbria secolului al XIII-lea. Nu greutăţile l-au făcut să renunţe la acest stil de viaţă, ci nevoia neostoită de a picta. La început, a crezut că îşi poate împăca impulsurile conflictuale făcând desene şi picturi cu cei mai nevoiaşi oameni, prin care să arate curajul şi demnitatea cu care aceştia îşi înfruntau suferinţa – de fapt, dorea să ducă mai departe opera lui Millet. Îl venera pe Millet: ne descrie cum a făcut şapte copii după Semănător, una după alta, într-o singură săptămână. A continuat să reproducă şi să recreeze imaginile lui Millet întreaga viaţă, chiar şi atunci când soarele strălucitor al sudului îi schimbase paleta de culori din verde-întunecat şi maro în portocaliu şi galben, chiar şi atunci când intensitatea simţirii sale îl făcuse s-o ia razna.

Eroul lui Van Gogh – eroul aproape al tuturor oamenilor buni la suflet de la sfârşitul secolului al XIX-lea – era Tolstoi. Dornic să ajungă la omul de rând, Tolstoi a salutat apariţia cinematografiei şi a vrut chiar să scrie un scenariu de film. Era prea târziu pentru asta, dar cel puţin a fost el însuşi filmat şi, astfel, avem imagini cu ultimul mare om din această carte în carne şi oase. Îl vedem tăind lemne, articulând sentimentul că trebuie să ne legăm soarta de cea a oamenilor muncii, pe de o parte, ca un soi de ispăşire pentru anii de opresiune şi, de pe altă parte, pentru că este o viaţă mai apropiată de realităţile existenţei umane. Îl vedem vorbind cu ţăranii, încălecându-şi calul – chiar plimbându-se nefericit alături de Contesă. Tolstoi şi-a depăşit epoca aşa cum au făcut-o Dante, Michelangelo şi Beethoven. Cărţile lui sunt nestemate de neobosită imaginaţie, însă viaţa i-a fost plină de contradicţii. Îşi dorea să fie unul cu ţăranii, dar a continuat să trăiască o viaţă de aristocrat. Predica iubirea universală, dar se certa atât de înverşunat cu biata lui soţie senilă, încât la vârsta de optzeci şi doi de ani a fugit de acasă. După o călătorie de coşmar, s-a prăbuşit într-o staţie feroviară de la ţară. A fost întins pe un pat din casa impiegatului şi acolo, cu toate ororile publicităţii moderne pândindu-l la uşă, a murit. Unele din ultimele sale cuvinte au fost: „Cum mor ţăranii?". După moarte, când ţăranii îl boceau, soldaţii cu săbiile scoase au fost trimişi să-i potolească din jelit. Dar nu aveau cum să interzică funeraliile, şi avem şi de aici un film cu lunga procesiune ce coteşte prin vale, cu ţăranii care plâng, cu băgătorii în seamă şi cu discipolii devastaţi de durere. Este o categorie nouă de mărturie istorică şi încă una dintre cele mai emoţionante.

Scena avea loc în 1910. În următorii doi ani, Rutherford şi Einstein aveau să facă primele lor descoperiri – şi, astfel, chiar înainte de Primul Război Mondial, a început o nouă eră. O eră în care trăim în continuare. Desigur că ştiinţa înregistrase multe triumfuri în secolul al XIX-lea, dar aproape toate fuseseră legate de progresul tehnologic sau practic. De exemplu, Edison, ale cărui invenţii au contribuit enorm la confortul nostru, nu fusese deloc ceea ce am putea numi un om de ştiinţă, ci exemplul suprem de om care punea mâna să facă lucrurile singur – urmaşul lui Benjamin Franklin. Însă, odată cu Einstein, Niels Bohr şi Laboratorul Cavendish, ştiinţa nu mai avea drept scop să servească nevoile umane, ci

devenise o justificare de sine stătătoare. Atunci când oamenii de ştiinţă au putut aplica ideile matematice ca să transforme materia, ei au dobândit acelaşi statut cvasimagic în relaţie cu lumea materială ca şi artiştii. Când mă uit la fotografia pe care Karsh i-a făcut-o lui Einstein, mă întreb unde am mai văzut această faţă. La Rembrandt bătrân.

În această carte, am urmărit dintr-o perspectivă istorică urcuşurile şi coborâşurile civilizaţiei, încercând să ajung atât la rezultate, cât şi la cauze. În mod evident, demersul meu se opreşte aici. Nu avem idee încotro ne îndreptăm, iar articolele abundente şi încrezătoare despre viitor mie mi se par, din punct de vedere intelectual, cele mai suspecte dintre toate formele de discurs public. Oamenii de ştiinţă care sunt cei mai calificaţi să vorbească au tăcut din gură. J.B.S. Haldane a rezumat foarte bine situaţia, spunând: „Bănuiala mea e că universul nu este doar mai ciudat decât credem, ci mai ciudat decât putem crede". „Am văzut un alt rai şi un pământ nou, căci raiul şi pământul pe care le cunoşteam pieriseră demult." Ceea ce îmi aduce aminte că lumea descrisă atât de convingător în Apocalipsă este şi ea ciudată, însă foloseşte simboluri încă descriptibile, în timp ce universul nostru nu poate fi nici măcar formulat simbolic. Iar acest lucru ne afectează mai direct decât am putea crede. Artiştii, de exemplu, care au fost foarte puţin influenţaţi de sistemele sociale, au răspuns întotdeauna instinctiv la prezumţiile latente despre forma universului. Imposibilitatea de a înţelege noul nostru cosmos mi se pare, în ultimă instanţă, cauza haosului din arta modernă. Nu ştiu mai nimic despre ştiinţă, dar mi-am petrecut viaţa încercând să înţeleg arta şi sunt complet bulversat de ce se întâmplă în ziua de astăzi. Îmi place uneori ce văd, dar când citesc critica modernă îmi dau seama că preferinţele mele sunt pur şi simplu accidentale.

În orice caz, în lumea acţiunii, unele lucruri sunt evidente – atât de evidente, încât ezit să le repet. Unul dintre ele este încrederea noastră tot mai mare în maşini. Ele au încetat să mai fie unelte şi au început să ne conducă. Şi din păcate maşinile, de la mitraliera Maxim până la computere, sunt de cele mai multe ori mijloace prin care o minoritate îi poate subjuga pe oamenii liberi.

Altă specialitate a noastră este nevoia de distrugere. Cu ajutorul maşinilor, ne-am dat toată silinţa să ne autodistrugem în cele două războaie mondiale şi, făcând asta, am eliberat un şuvoi de răutate pe care oamenii inteligenţi au încercat să-l justifice prin glorificarea violenţei, a „teatrelor cruzimii"[80] şi aşa mai departe. Dacă adăugăm la asta amintirea acelei tovarăşe tenebroase care ne însoţeşte mereu, ca un înger păzitor pe dos, tăcută, invizibilă, aproape incredibilă – şi, totuşi, aflată indiscutabil aici şi gata să-şi facă oricând simţită prezenţa la doar o apăsare de buton –, trebuie să recunoaştem că viitorul civilizaţiei nu arată prea luminos.

Cu toate acestea, când mă uit la lumea din jurul meu în lumina acestei cărţi, nu am deloc senzaţia că intrăm într-o nouă epocă a barbariei. Lucrurile care au făcut Evul Mediu să fie atât de întunecat – izolarea, imobilitatea, absenţa curiozităţii, lipsa de speranţă – nu se aplică deloc. Când am ocazia fericită de a vizita una dintre noile noastre universităţi, mi se pare că moştenitorii tuturor catastrofelor noastre arată destul de încrezători – foarte diferiţi de melancolicii romani târzii sau de jalnicii gali ale căror trăsături ne-au fost nouă transmise. De fapt, mă îndoiesc că atât de mulţi oameni au fost vreodată atât de bine hrăniţi, de citiţi, de străluciţi la minte, de curioşi şi de critici ca tinerii din ziua de astăzi.

Există, desigur, o oarecare plafonare a elitei. Dar nu trebuie să supraevaluăm cultura celor pe care îi numeam „oameni de elită'' înainte de războaie. Aveau maniere fermecătoare, dar erau ignoranţi ca nişte gâşte. Mai ştiau câte ceva despre literatură şi unii puseseră piciorul pe la operă. Dar nu ştiau nimic despre pictură şi habar n-aveau filosofie (cu excepţia lui Balfour şi a lui Haldane). Membrii unui grup muzical sau ai unui grup artistic de la o universitate de provincie sunt de cinci ori mai bine informaţi şi mai energici. Natural, aceşti tineri străluciţi nu au o părere bună despre instituţiile existente şi vor să le dărâme. Să fim serioşi, nu trebuie neapărat să fii tânăr ca să îţi displacă instituţiile. Dar rămâne valabil faptul supărător că, până şi în epocile cele mai întunecate, instituţiile au fost cele care au făcut societatea să funcţioneze şi, dacă vrem ca civilizaţia să supravieţuiască,

societatea trebuie cumva să rămână în picioare.

În acest punct, îmi dau arama pe faţă – sunt o fosilă. Unele dintre lucrurile în care cred au fost repudiate de minţile cele mai agere ale timpului nostru. Cred că ordinea este mai bună decât haosul şi creaţia, mai bună decât distrugerea. Aleg blândeţea în detrimentul violenţei, să iert în loc să port pică. În general, cunoaşterea mi se pare că este superioară ignoranţei şi sunt convins că înţelegerea umană este mai valoroasă decât ideologia. Cred că, în ciuda progreselor recente ale ştiinţei, oamenii nu s-au schimbat foarte mult în ultimii două mii de ani şi, în consecinţă, trebuie în continuare să încercăm să învăţăm lecţiile istoriei. Istoria suntem noi. Mai cred în câteva lucruri care sunt mai greu de rezumat. De exemplu, cred în curtoazie, ritualul prin care evităm să rănim sentimentele celorlalţi satisfăcându-ne propriul ego. Şi cred că nu trebuie să uităm că suntem parte dintr-un întreg, pe care, de dragul inerţiei, îl numim natură. Toate creaturile vii sunt fraţii şi surorile noastre. Mai presus de orice, cred în geniul divin al anumitor indivizi şi apreciez o societate care face posibilă existenţa lor.

Această carte a prezentat din belşug lucrări geniale din arhitectură, sculptură şi pictură, filosofie, poezie şi muzică, ştiinţă şi inginerie. Iată-le, nu le poţi ignora. Şi sunt doar o frântură din ce a realizat omul occidental în ultimii o mie de ani, de multe ori după regrese şi derapaje cel puţin la fel de distrugătoare ca acelea din propria noastră epocă. Civilizaţia occidentală a fost o serie de renaşteri. Asta, cu siguranţă, ar trebui să ne dea încredere în noi.

Am spus la început că lipsa de încredere, mai mult decât orice altceva, poate ucide o civilizaţie. Ne putem autodistruge prin cinism şi deziluzie la fel de eficient ca prin bombe. Acum cincizeci de ani, William Butler Yeats, unul dintre cei mai geniali oameni pe care i-am citit, a scris o poezie profetică:

Lucruri se destramă; centrul nu se mai susţine; Anarhia pură vine peste lume, Înmuiată-n sânge, mareea-naintează,

Cu siguranţă, asta s-a întâmplat în perioada interbelică, iar acest lucru aproape ne-a distrus. Mai este el valabil astăzi? Nu chiar, pentru că oamenii buni au convingeri, ba chiar prea multe. Problema este că, în continuare, nu există un centru. Eşecul moral şi intelectual al marxismului nu ne-a lăsat altă soluţie decât materialismul eroic, şi asta nu e îndeajuns. Putem să fim optimişti, dar nu putem să ne bucurăm cu adevărat de ce ne aşteaptă.

---

71. Robert Burns, „Inscripţie pe geamul unui han”, în Poeme, ed cit., p. 64.

72. The English Poor Laws a fost un sistem de asistenţă a săracilor, care datează din 1536 şi care a continuat să funcţioneze până la apariţia asistenţei sociale moderne, după Cel de-Al Doilea Război Mondial.

73. William Ewart Gladstone (1809-1898), om politic şi prim-ministru al Marii Britanii cu patru mandate, în perioada 1868-1894.

74. William Wilberforce (1759-1833), om politic britanic, filantrop şi lider al mişcării de abolire a comerţului cu sclavi.

75. John Martin (1789-1854), pictor, gravor şi ilustrator englez. Inadvertenţa îl priveşte pe fratele lui mai mare, predicatorul nonconformist Jonathan Martin, cunoscut drept „Martin nebunul”, cel care a dat foc deliberat Catedralei din York. A fost găsit vinovat, dar a scăpat de spânzurătoare prin invocarea nebuniei.

76. William Blake, „Vala: Noaptea a Şaptea”, în Cărţile profetice. Cei patru Zoa, traducere de Mihai A. Stroe, studiu introductiv şi note de Mihai A. Stroe şi Gabriel

Forfotă, Institutul European, Iaşi, 1998, p. 315-317.

77. The Rocket, locomotivă cu aburi proiectată şi construită de Robert Stephenson în 1829.

78. Walt Whitman, „Cresc formele”, în Fire de iarbă, traducere de Alimpie Grec, selecţie de Paulina Popa, Emia, Deva, 2013, p. 56-57. Textul reprezintă un fragment dintr-un poem în douăsprezece părţi, Song of the

Broad-Axe, „Cântecul securii”, care nu a fost publicat integral în nicio ediţie românească.

79. Jean de La Bruyere, „Despre om”, în Caracterele sau moravurile acestui veac, volumul II, traducere si note de Aurel Tiţa, Editura pentru Literatură,
Bucureşti, 1966, p. 104.

80. Theâtre de la Cruaute, formă de teatru experimental teoretizată în anii 1930 de Antonin Artaud, care presupune ştergerea graniţelor dintre actor şi public, cel dintâi mizând pe „atacuri” senzoriale asupra spectatorilor.